

Musik – Musikwiedergabe

Testberichte

21 Tonabnehmer im Sammeltest
UKW-Antennen I
Sony TC-510-2
Tandy Optimus x-10, x-20, x-30
Dual CL-Serie

20A

Semantik der Musik

CARLA BLEY

5,- DM/6,- sfr/44 öS

Von einem, der auszog, eine Tonbandmaschine zu kaufen.



Stellen Sie sich bitte vor, Sie haben eine HiFi-Anlage zu Hause mit sagen wir 2 x 50 Watt Musikleistung. Und einige Hunderter auf der Bank, um damit Ihre Anlage durch eine Tonbandmaschine zu ergänzen.
Sie gehen also los und sagen dem Fachhändler guten Tag.
Sagen ihm, was Sie anlegen wollen, was Ihre Anlage an Leistung bringt. Und dann wird er Sie freudig lächelnd in einen hinteren Raum bitten, und dann sehen Sie sie: die breitschultrigen, glänzenden Tonbandmaschinen der High-Class. Spule reiht sich an Spule, VU-Meter, Knöpfe und Schalter springen ins Auge. Edelholzzargen, mattschwarze Chassis.
Von Doppel-Dolby bis Capstan-Antrieb, der Händler zeigt Ihnen alles.
Sie bekommen Gerät auf Gerät vorgeführt. Bekommen Daten genannt, von denen Sie zum Teil, weil vorinformiert, schon gehört haben. Vergleichen, probieren aus. Der Händler empfiehlt dies und das, und dann kommen Sie:
„Haben denn diese Maschinen auch den GX-Kristall-Tonkopf?"
Der Händler stockt unter Hochziehen einer Augenbraue, sieht Sie wissend an und führt Sie endlich zu den Akai Maschinen. Den finden Sie nur hier, wird er sagen, denn nur Akai baut den GX-Kopf. Und der steckt jetzt in fast allen Maschinen. Aber wie kommen Sie darauf? Sie hätten sich informiert, werden Sie sagen, und der Tonkopf sei ja schließlich mit das Wichtigste an einem Gerät, weil er über das Ergebnis von Aufnahme und Wiedergabe entscheidet. Und der GX-Kristall-Tonkopf verschleiße ja schließlich nicht, so daß man auch nach Jahren noch die Aufnahmen, die man heute macht, unverfälscht hören kann.
Richtig, sagt der Händler, darum gibt Akai auch lebenslängliche Garantie auf den GX-Tonkopf.
Das Kristallferrit im GX-Kopf hat außergewöhnlich gute magnetische Eigenschaften. Und außerdem ist er durch einen Glasmantel eingeschlossen, der hyperbolisch angeschliffen und extrem glatt ist. Es gibt also kaum Bandabrieb, das wertvolle Bandmaterial wird geschont, erklärt der Händler. Außerdem garantiert der GX-Kristall-Tonkopf, daß die Tonsignale (Bässe, Höhen) nicht verfälscht oder verzerrt werden ... Kurz und gut, nachdem Sie auch all die anderen Vorzüge einer Akai Maschine kennengelernt haben, blättern Sie Ihre Scheinchen hin.
So, und wenn Sie demnächst wirklich zu Ihrem Händler gehen, wissen Sie auch, wie man das macht - eine Tonbandmaschine kaufen.

AK 5/76 b

Vergleichen Sie uns.



Die perfekte, ausgereifte Technik unserer Akai Tonbandmaschinen finden Sie selbstverständlich auch bei Akai Cassetten-Maschinen, Receivern, Boxen und Plattenspielern.

Offizielles Organ des
Deutschen High-Fidelity
Institutes e. V.

2–1977 16. Jahrgang

HiFi Stereophonie
Musik – Musikwiedergabe

Inhalt

Unser Titelbild (Foto: Karl Breh, Karlsruhe) zeigt in Großaufnahme, stellvertretend für 20 andere magnetische und dynamische Tonabnehmer, die wir einem Sammeltest unterzogen haben, das Modell Ultimo DV 38/20A der japanischen Firma Onlife. Nicht daß es zu den besten zählt, war ausschlaggebend dafür, es als „Cover Pick-up" zu benutzen, sondern die Tatsache, daß es farblich eine Menge hergibt. Br.



Musik

Schallplatten

Technik

Die Tests der HiFi-STEREOPHONIE werden unabhängig von Firmen oder Institutionen im verlagseigenen Testlabor durchgeführt. Ihre Veröffentlichung erfolgt unter der ausschließlichen Verantwortlichkeit der Redaktion

PMB 6
orthodynamisch

TESTERGEBNISSE

HiFi Stereophonie 6/75
Gesamturteil:
„Hervorragender Kopfhörer"

STEREO 28/76
Gesamturteil:
„Sehr guter Kopfhörer, in bezug auf die Preis-/Qualitäts-Relation der am günstigsten placierte in dieser Testgruppe".

Unterhaltungs-Elektronik 3/76
Gesamturteil:
„Spitzenklasse"

PMB 8
orthodynamisch

TESTERGEBNIS

HiFi Stereophonie 9/76
Gesamturteil:
„Hervorragender Kopfhörer"



PEERLESS-MB GmbH
Ne, Industriestraße
Telefon 06261/2953-55
6950 MOSBACH

HERAUSGEBER
Dr. Eberhard Knittel

CHEFREDAKTEUR
Karl Breh, Verlag G. Braun, 75 Karlsruhe 1, Karl-Friedrich-Straße 14/18, Postfach 1709.

REDAKTION
Rolf Huber

TECHNIK
Michael Thiele

LAYOUT
Robert Dreikluft

REDAKTIONSBEIRAT
Kurt Blaukopf, Wien
Alfred Beaujean, Aachen
Ulrich Dibelius, München
Hans Klaus Jungheinrich, Frankfurt/Main
Gerhard R. Koch, Köln
Herbert Lindenberger, Stuttgart
Wolf Rosenberg, München
Ulrich Schreiber, Düsseldorf

VERLAG
G. Braun (vorm. G. Braunsche Hofbuchdruckerei und Verlag) GmbH., 75 Karlsruhe 1, Karl-Friedrich-Straße 14/18, Postfach 1709, Tel. 2 69 51 bis 56, Telex karlsruhe 07 826 904 vgb d, Postscheckkonto Karlsruhe 992–757

ANZEIGEN
Anzeigenleitung: Rolf Feez
Verantwortlich für den Anzeigenteil:
Kurt Erzinger
Zur Zeit gilt die Anzeigenpreisliste Nr. 9 vom 1. 7. 1975

VERTRIEB
Erhard Albrecht

AUSLIEFERUNG BELGIEN
Audipress pvba, Provinciesteenweg 660, B-2530 Boechout
Jahresabonnement bfrs 950,– incl. Porto

AUSLIEFERUNG DÄNEMARK
Populaer Elektronik & High Fidelity
Greve Strondvej 42, DK 2670 Greve Strand
Forlaget Telepress A/S, Tel. (02) 908600
Aarsabonnement dKR 148,– (incl. Porto)

AUSLIEFERUNG HOLLAND
Muiderkring BV, Nijverheidswerf 17–21, Bussum
Jahresabonnement f 68,– incl. Porto

AUSLIEFERUNG ÖSTERREICH
Technischer Verlag Erb, A 1061 Wien, Mariahilferstr. 71
Einzelheft S 44,–, Jahresabonnement S 440,– (zuzügl. Porto).

AUSLIEFERUNG SCHWEDEN
Radex, Box 8013, S 25008 Helsingborg
Jahresabonnement skr 88,25 zuzüglich Porto

AUSLIEFERUNG SCHWEIZ
Verlag Thali CH 6285 Hitzkirch/LU
Jahresabonnement sfr 72,50 incl. Porto
Halbjahresabonnement sfr 38,50 incl. Porto



Bezugspreis einzeln DM 5,– (DM 4,74 + DM –,26 Mehrwertsteuer), Bezugspreis halbjährlich DM 25,– (DM 23,70 + DM 1,30 Mehrwertsteuer), Bezugspreis jährlich DM 50,– (DM 47,39 + DM 2,61 Mehrwertsteuer), jeweils zuzüglich Porto. Abbestellungen nur halbjährlich, zum 30. 6. und zum 31. 12. (Eingang der Abbestellung bis spätestens 31. 5. bzw. 30. 11.) „HiFi-Stereophonie" erscheint monatlich.

„HiFi-Stereophonie" darf in Lesemappen nur mit Genehmigung des Verlages geführt werden. Nachdruck oder fotomechanische Wiedergabe, auch auszugsweise, nur mit Zustimmung des Verlages.

auf einen blick



volume
– bass +
– presence +
– treble +
left · balance · right
muting · afc
stereo
fm pu 1 pu 2 tape aux 1 aux 2 micro mw lw sw 2 sw 1
function selector
room 1
room 2
room 1 + ⊕
room 1 + 2
monitor
linear
rumble
noise
on

TELEFUNKEN
TR 1200 hifi

Was bisher z. B. nur aus Japan
war, gibt es jetzt auch echt „made
Der neue Telefunken TR 1200 hifi b

Die Boxen, die es bringen:
Telefunken TL 800 hifi
4 Lautsprecher-Systeme,
darunter 2 Kalotten-Lautsprecher,
Frequenzbereich 25 ... 20 000 Hertz.
Musikbelastbarkeit 100 Watt.
Nennbelastbarkeit 60 Watt.

Leistungsw
Ausstattung
den Sie von
dieses Kalil
Wollten S
in die HiFi-Welt

A.B.S. 2802



oder Amerika zu haben
in Germany".
etet professionelle
erte, eine professionelle
und vor allem einen Klang,
einem Receiver
ers erwarten dürfen.
ie nicht immer schon
pitze einsteigen?

2 x 90 Watt Musikleistung.
2 x 60 Watt Sinusleistung.
Klirrfaktor ≦ 0,1%.
Übertragungsbereich: ≦ 4 bis ≧ 30000 Hertz ± 1,5 dB.
UKW-Eingangsempfindlichkeit 0,6 µV bei 1 kHz und 40 kHz Hub an 60 Ohm.

1. Einstellbare Sterea-Schwelle.
2. Feldstärkeabhängiges LED-Anzeige-Instrument mit exact-tuning-Anzeige.
3. LED-Frequenzanzeige.
4. Sterea-Kapfhärerbuchse für Klinkenstecker.
5. Lautstärkeregler.
6. Tiefenregler.
7. Frantanschlüsse für zwei Sterea-Kapfhärer und ein Mikrafan.
8. Präsenzregler.
9. Funktianswahlschalter.
10. Hähenregler.
11. Lautsprecher-Umschaltung Raum 1, Raum 2 und Quadra-Raumklang.
12. Hinterbandkantralle (Manitar).
13. Linearschalter.
14. Balanceregler.
15. Rumpelfilter (rumble).
16. Rauschfilter (naise).
17. UKW-Muting-Regler und Ein/Aus-Schalter für Camputer-AFC.
18. UKW-Statianssensaren.
19. Manuelle Senderabstimmung AM/FM.

TELEFUNKEN 24 Stunden dauergetestet HIFI

Nicht nur die Qualität stimmt beim TR 1200 hifi, sandern auch der Service. Ein Telefunken-Fachhändler ist immer in Ihrer Nähe. Und samit zuverlässigster Service.

Telefunken im Fachhandel. Zur Qualität kommt die Beratung.

Coupon 15

Ich bin interessiert.
Schicken Sie mir bitte den ausführlichen TR 1200 hifi-Praspekt.

____

____

____

____

(Ausfüllen, ausschneiden und an Telefunken, Fernseh und Rundfunk GmbH, Abt. WB, Gättinger Chaussee 76, 3000 Hannaver, senden).

TELEFUNKEN TELE FUN KEN

High Fidelity für Profis, Fans und Amateure.



„Diese Rechnung geht nicht auf"

Der oben abgebildete Abtaststift-Einschub ist eine Imitation! Derartige Imitationen werden für die Nachbestückung Ihres SHURE Systems angeboten. Sie sehen dem Original-Einschub sehr ähnlich, aber in Wirklichkeit sind sie nur billige Nachahmungen, die zwar das Auge aber niemals das Ohr täuschen können. Tatsächlich konnte in vielen Tests (u. a. HiFi-Stereophonie) mit Imitationen bewiesen werden, daß keine Nachahmung in der Lage ist, die anerkannt guten Übertragungswerte der Original-SHURE-Einschübe zu erreichen. Denken Sie daran, daß die Wiedergabe Ihres SHURE Systems entscheidend vom Systemeinschub abhängt. Deshalb achten Sie auf den Namen SHURE auf dem Einschub (wie auf dem Foto unten) und auf die Worte: „This Stereo Dynetic® Stylus is precision manufactured by Shure Brothers Inc." auf der Verpackung.





Deutschlend: Sonetic Tontechnik GmbH, Frankfurter Allee 19 - 21, 6236 Eschborn; **Schweiz:** Telion AG, Albisriederstr. 232, 8047 Zürich; **Österreich:** H. Lurf, Reichsratsstr. 17, 1010 Wien; **Niederlande:** Tempofoon, Tilburg; **Dänemark:** Elton, Dr. Olgasvej 20-22, Kopenhagen F; **Belgien:** Belram S. A., Ave. des Mimosas 43, 1150 Brüssel.



Ein umfassender Überblick über das aktuelle Marktangebot

Schallplattenkritik '77 enthält vollzählig und ungekürzt alle Besprechungen von Schallplatten klassischer Musik, die in der Zeitschrift **HiFi-Stereophonie** von November 1975 bis Oktober 1976 veröffentlicht worden sind. Insgesamt umfaßt die Sammlung 630 ausführliche Kritiken von Neuerscheinungen sowie die Bewertung aller Reprisen, die uns im Veröffentlichungszeitraum zugegangen sind. Zusammen über 1200 Schallplattenkritiken. **HiFi-Stereophonie Schallplattenkritik '77** bietet demnach einen nahezu vollständigen Spiegel des aktuellen Marktangebotes. Außer diesem wichtigen Kritikteil sind in diesem Buch ausgesuchte Informationen über Künstler und Ensembles sowie Hinweise auf preisgekrönte Schallplatten und Verzeichnisse von Komponisten und Interpreten. Der hohe Gebrauchswert und der aktuelle Bezug in der Berichterstattung macht **HiFi-Stereophonie Schallplattenkritik '77** zu einem praktischen Ratgeber und zu einer sinnvollen Ergänzung der **Schallplattenkritik '76.**

DM 19,80 + Porto

Verlag G. Braun, Postfach 1709, 7500 Karlsruhe 1

Was andere versucht haben, ist db-Systems gelungen: =

CTW 04/03/asd



einen Vorverstärker zu konstruieren, der ohne zusätzlichen Schnickschnack eine optimale Klangproduktion weit über seinen Preis hinaus bietet.

AUDIOSYSTEMS-DESIGN

THIELALLEE 6a, 1 BERLIN 33 (DAHLEM)

„Ich habe mich ausführlich über Receiver informiert. Dann stand für mich fest: Es muß ein PIONEER sein!"



Einer der acht neuen, nach Leistung gestaffelten PIONEER-Receiver. Von 2 x 25 bis 2 x 258 Watt an 4 Ohm (DIN). Modernste UKW-Empfangsteile in "State-of-the-Art"-Technik.

Jeder in seiner Klasse: z.B. PLL-Decoder als IC für höchste Gleichmäßigkeit! Endlich guter AM-Empfang durch Large-Scale-Integrierten Schaltkreis und Keramikfilter! Direkt gekoppelte 3- oder 4stufige Phonoentzerrer höchster Genauigkeit! Große Übersteuerungssicherheit. Kleinste Über-Alles-Verzerrungen. Tatsächlich funktionstüchtige Klangregler mit FETs und ICs. – Und das alles schon beim kleinsten Receiver. Dazu das klare Design, viele Anwendungsmöglichkeiten und die sprichwörtliche Zuverlässigkeit.

Informieren Sie sich über jeden einzelnen neuen PIONEER-Receiver. Beim Fachhändler oder direkt bei uns.

Wichtig! PIONEER-Garantie nur auf von C. Melchers & Co., Bremen, geprüfte und gelieferte Geräte!

PIONEER

einer der größten HiFi-Spezialhersteller der Welt.



Info- und Verlosungscoupon

Gegen Einsendung dieses Coupons erhalten Sie kostenlos ausführliches Prospektmaterial und nehmen an der PIONEER-Schallplattenverlosung (Rechtsweg ausgeschlossen) teil.

Name

Straße

PLZ/Ort

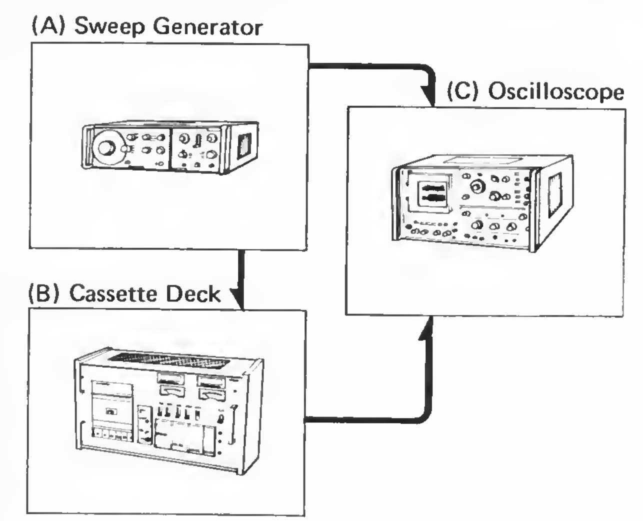
PIONEER in Deutschland –
C. Melchers & Co., Schlachte 39/40, 2800 Bremen 1



Qualität is

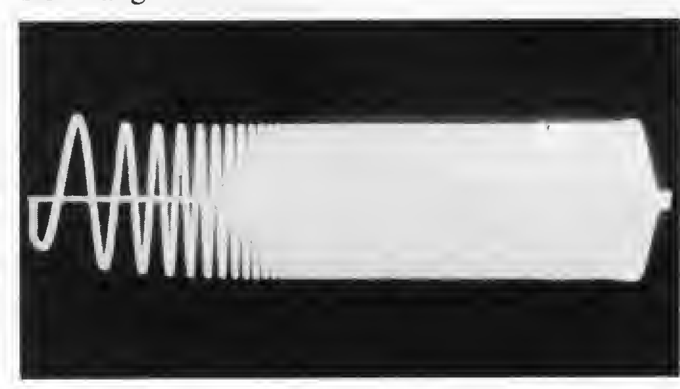
Das tape clinic system

Es gibt objektive Meßmethoden. Sie zeigen ganz klar die unterschiedliche Qualitätsleistungen von Tonbandsorten. Basis hierfür ist das tape clinic system.



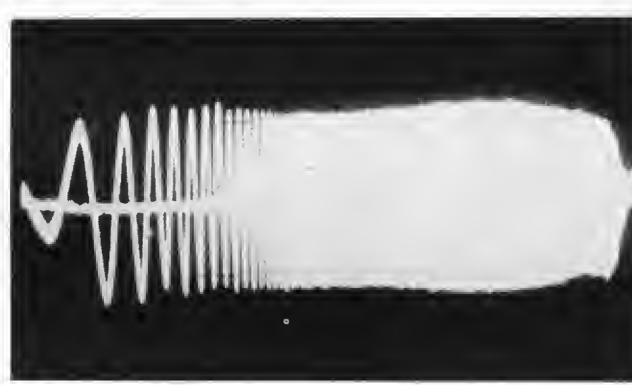
Der Gleitsignal-Vergleich

Dies ist die aussagekräftigste Meßmethode. Der Signalgenerator erzeugt ein logarithmisches, breitbandiges Gleitsignal zwischen 20 und 20.000 Hz. Dieses Gleitsignal wird direkt auf das Oscilloscop übertragen und von diesem als Kathodenstrahlbild sichtbar gemacht.



Das gleiche breitbandige Gleitsignal des Signalgenerators wird jetzt mit Hilfe eines Cassetten-Recorders auf die verschiedenen Tonbandsorten gebracht.

Diese Tonbandaufnahmen werden jetzt auf das Oscilloscop übertragen und von diesem wieder al Kathodenstrahlbild sichtbar gemacht. Hier zeigt das Kathodenstrahlbild ganz eindeutig die Qualit der Tonbandsorte UDXL II



Die neuen Epitaxial-Magnet-Partikel

Die Epitaxial Partikel der UDXL Tonbänder verbindet die Vorzüge zweier Materialien:

Die hohe Empfindlichkeit und zuverlässige Aussteuerungsfähigkeit des Gamma-Hämatit in den niedrigeren und mittleren Frequenz-Bereichen und das excellente Auflösungsvermögen des Kobalt-Ferrits im Bereich hoher Frequenzen.

Darüber hinaus sind Epitaxial-Magnetpartikel noch mikroskopischer als konventionelle Magnetbeschichtungen. Das bedeutet, die nadelförmigen Einzelkristalle liegen dichter zusammen, der Abstand untereinander ist gleichmäßiger und die Schichtoberfläche glatter. Damit werden Empfindlichkeit und Sättigungspunkt weiter erhöht.
Für das akustische Ergebnis bedeutet dies: weniger Rauschen, höhere Lautstärke ohne Verzerrungen und die Bewährung der Dynamik des Originalprogramms.

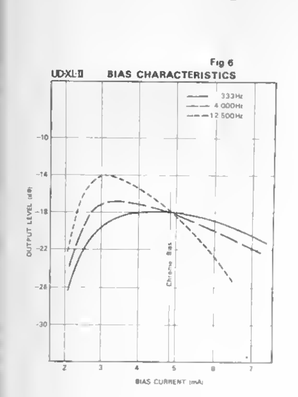
Pure Crystal Gamma Hematite
Cobalt Ferrite
10

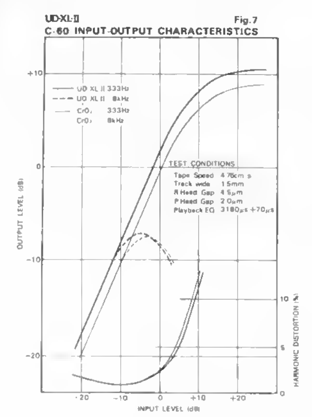
Oxide Coating & Binder System
Base Film

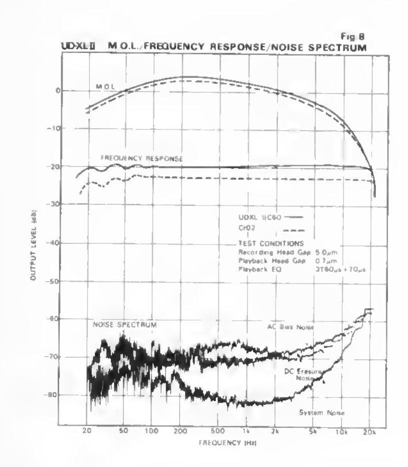
eindeutig meßbar

Maxell – Charts die überzeugen

Das sind Werte, die Fachleute bisher kaum für möglich gehalten haben. Die neuen UDXL Cassetten erzielen Ergebnisse, die den anspruchsvollen Hifi-Liebhaber überzeugen.



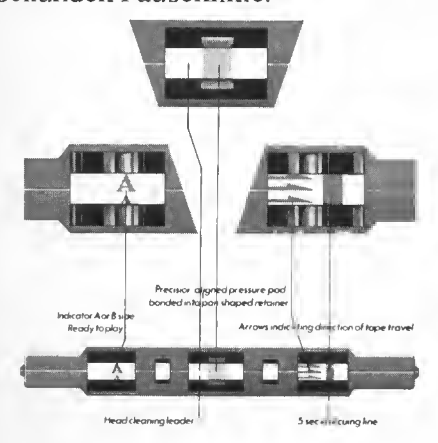




Vorspannband mit 4 Funktionen

Das Cassetten – Vorspannband mit 4 Funktionen gehört standardmäßig zu allen Maxell Cassetten-Tonbändern.

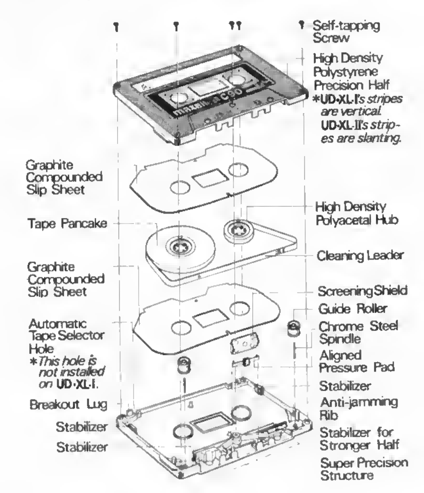
1.) Abriebfestes Vorspannband zum Reinigen des Tonkopfes.
2.) Anzeige der Abspielbereitschaft der Seite A oder der Seite B.
3.) Bandlaufkennzeichnung durch Richtungspfeile.
4.) 5-Sekunden Pausenlinie.



Die Präzisions-Cassette

Hier wird ein Präzisionsstandard erzielt, der von keiner anderen Cassette übertroffen wird.

Das bedeutet noch genauerer Lauf – noch höhere Lebensdauer.



Das ist Maxell UDXL II – Qualität

UDXL II wurde speziell für die Bandwahlschalterstellung CHROM entwickelt. Die Einstellung einer Wiedergabe-Entzerrung von 70 /us wirkt sich vorteilhaft auf die Verringerung des Rauschpegels aus.

Der maximale Ausgangspegel (MOL) sowie die Empfindlichkeit wurde gegenüber herkömmlichen Chrombändern über den gesamten Frequenzbereich um mehr als 2 dB verbessert. Im Gegensatz zu herkömmlichen Chrombändern ist UDXL II tonkopfabriebfest.

Bundesrepublik:	Schweiz:	Österreich:
Harman Deutschland GmbH	Musica AG	Interdisc
Rosenbergstr. 16	Rämistr. 42	Rosensteingasse 24
7100 Heilbronn	8024 Zürich	1170 Wien
Tel: (07131) 68961	Tel: (01) 344952	Tel: (0222) 476369
Telex 728433	Telex 58507	

Maxell Europe GmbH
Stresemannstr. 9, 4000 Düsseldorf 1
Telefon: (0211) 84131, Telex 8587288

Bitte senden Sie Informationsmaterial!

Ich besitze folgendes Tonbandgerät: ______________

____

Name: ______________

____

Anschrift: ______________

____

Anzeige UD-XL II HiFi Stereophonie

Die Helical-Spule.

Den Wirkungsgrad eines Lautsprechers bestimmen zwei Faktoren: die wirkende Kraft und die Größe der zu bewegenden Masse.

Je größer die Kraft und je geringer die Masse, umso höher die Beschleunigung.

Mit herkömmlichen Schwingspulen ist man hier so gut wie am Ende.

Die Helical-Schwingspule von BOSE ist ein Durchbruch. Der Wirkungsgrad wurde um mehr als 300% gesteigert. Wie das möglich war, zeigen Vergleichsdaten zu konventionellen Spulen.

1. MASSE

- Aluminium – anstelle von Kupferdraht
- Dicke des Schwingspulenkörpers 0,05 mm (bisher 0,2 bis 0,3 mm)
- Extrem dünne Isolationsschicht durch Anodisierung des Aluminiums (13 µm)
- Einlagenwicklung

2. VERLUST-ENERGIE

- Doppelte Leitfähigkeit pro Gewichtseinheit
- Ohmscher Widerstand nur 0,9 Ohm

3. NUTZUNG DER MAGNET-ENERGIE

- Flachdrahtwicklung
- Packungsdichte der Spule 92 % (bisher 40 %)
- Fülldichte im Magnetspalt 45 % (bisher 15 %)

Der Vorteil für den Besitzer der neuen BOSE 901 ist enorm. 20 Watt erzeugen die gleiche Lautstärke wie bislang 60 Watt. Und wer einen 70-Watt-Verstärker sein eigen nennt, macht daraus mit der neuen 901 eine 250 Watt HiFi-Anlage, die selbst höchsten Ansprüchen gerecht wird.

BOSE®

BOSE EUROPA GMBH
Ober-Eschbacher Straße 11B
6380 Bad Homburg
Telefon (06172) 42042

Abbildung Helical-Schwingspule in Originalgröße.

MUSIK

mehr als Sprache? weniger als Sprache?

„Töne sind weder katholisch noch maoistisch" – behauptet der Musikschriftsteller Heinz-Klaus Metzger.
Töne werden aber von Katholiken oder Maoisten (oder Adventisten oder Jansenisten oder Liberalen oder . . .) gesetzt und benutzt. Man merkt das dann den Tönen an, mehr oder weniger. Töne sind eben doch nicht nur Töne, wenn einer mit ihnen hantiert.
Töne, die überhaupt nichts sagen oder bedeuten, gibt es kaum. Wenn wir eine Tonleiter hören, dann „bedeutet" das meistens, daß einer übt. Für den Wahrnehmenden gehört eine Tonleiter zu den gebräuchlichen Sprachelementen der Musikpädagogik. Wenn wir im Gebirge Herdenglocken hören, dann „bedeutet" das in der Regel, daß in der Nähe Tiere weiden. Es ist kaum anzunehmen, daß ein Happening-Künstler mit Tonband und Lautsprechern hier in der Landschaft herumsteht und eine Herdenglockenkonserve vorführt.
Nicht viel schwieriger ist es, den Kommunikationscharakter von Muzak-Warenhausmusik zu entschlüsseln. Was aus den Lautsprechern rieselt, „bedeutet": ein emotionales Klima schaffen, das die Kaufmotivation stärkt. Die Musik redet dem Käufer indirekt zu; was sie sonst noch „bedeuten" mag, wird in diesem Ambiente-Zusammenhang nahezu unwesentlich. Ebenso das Finale der 7. Symphonie Beethovens bei der Peter-Stuyvesant-Reklame im Kino: der musikalische Inhalt „brillanter optimistischer Geschwindmarsch" deckt sich mit den Bildern von jugendlichen dynamischen „Aufsteigern", beide Bedeutungsebenen verschmelzen zum suggestiven Mythos des Zigaretten-Images. Musik wird, indem sie gebraucht wird, als Botschaft eingesetzt und auch verstanden. Aber die Qualität des „Verstehens" ist problematisch.
Es geht der Musik ähnlich wie den Sprachen: nicht überall kann von beträchtlichem Verstehen die Rede sein. Musikalische „Fremdsprachen" können von vielen zwar identifiziert werden, von einem genaueren Verständnis ist man aber dann doch weit entfernt. Das gilt geographisch für die Musik der jeweils dem eigenen Kulturzusammenhang fernen Länder, es gilt historisch für Musik aus alter Zeit, es gilt aber auch klassen- bzw. schichtenspezifisch für musikalische Phänomene aus einer uns fremden sozialen Umgebung. Dem genaueren Verständnis werden dabei ganz unterschiedliche Barrieren entgegengesetzt.

Typen

Entwerfen wir zwei „Versuchspersonen". Der 60jährige Arzt Dr. Bleich, in seiner Freizeit aktiver Hausmusiker, ist mit klassisch-romantischer Musik aufgewachsen. Er „versteht" sie – im Rahmen einer solide bildungsbürgerlichen, leicht konservativ gefärbten Tradition. Die vorbachsche Musik ist ihm anvertraut, er empfindet ihr gegenüber eine gewisse Achtung (schließlich handelt es sich bei dem Überlieferten aus alter Zeit meist um Sakralmusik), aber auch Langeweile. In stärkerem Maß geht ihm das so bei höfischer Musik aus Persien, China, Japan und Bali, die er gelegentlich im Radio hörte. Alles, was nach Folklore klingt, wird von ihm als künstlerische Äußerung nicht für voll genommen. Die Avantgardemusik weckt in ihm andere Emotionen: scharfe Ablehnung, gemischt mit physischem Unbehagen. Das steigert sich noch bei Pop- und Rockmusik, die von ihm als gastfeindlich, dumpf triebhaft und letztlich auch unmoralisch bezeichnet wird.
Der 20jährige Lehrling Leo Grell ist nur selten mit „ernster" Musik in Berührung gekommen. In der Arbeiterfamilie, in der er aufwuchs, wurde das Radio abgestellt, wenn so ein „Bildungsquatsch" kam. Leos Schwester ist mit einem Prokuristen verheiratet, und die ganze Familie macht Witze darüber, daß die jetzt immer in die Oper rennen und beim Abendessen so klassisches Zeug abspielen. Auch Leo findet das ziemlich beknackt. Er geht lieber zweimal im Monat in Lippmann-Rau-Konzerte. Und er spielt ein bißchen Gitarre. Sein Freund, Mitglied einer Halbprofi-Band, hat ihm gezeigt, was man mit einem Synthesizer so alles machen kann. Bei dem hat er auch Free-Jazz- und Stockhausen-Platten gehört, neuerdings auch Ostasiatisches und Folklore aus Südamerika, alles Sachen, die Leo stark findet.
Diese beiden musikästhetischen Frankenstein-Typen zeigen, daß es wohl unmöglich ist, von einer „Weltsprache Musik" zu reden, die alle gleichermaßen verstehen und akzeptieren können. (Nebenbei bemerkt: der Slogan „Weltsprache Musik" ist nichts weiter als ein Reklametrick, der die Musik durch Entspezifizierung und Internationalisierung verkäuflicher machen will.) Es gibt vielerlei Schranken des Verständnisses. Viele Leute können vieles nicht verstehen, weil sie nur wenige musikalische „Codes" gelernt haben. Und viele Leute wollen vieles nicht verstehen, weil manche musikalischen „Codes" ihnen feindlich „besetzt" scheinen, weil die Musik etwas repräsentiert, was ihnen gewöhnlich oder gar obszön vorkommt.
Ist aber nicht auch die akzeptierte, also „verstandene", Musik oft eine mißverstandene? Man kann dieser Frage ausweichen, indem man, wie Karlheinz Stockhausen es 1960 in einem Rundfunkgespräch tat, den Verstehensbegriff überhaupt negiert: „Wer hat denn so vielen Menschen es als wünschenswert beigebracht, die Musik zu verstehen? Mir ist das manchmal ein Rätsel, was die eigentlich damit meinen."
Demgegenüber etablierte Theodor W. Adorno eine Hierarchie von musikalischen Verstehens-Ebenen, die in der Tat so etwas wie einen dornenvollen rationalistischen Gradus ad parnassum darstellen. Vom puren Dösen habe er sich abzulösen und auf die Höhe des vollbewußten Durchhörens aller musikalischen Strukturen und Zusammenhänge samt biographischer und geschichtlicher Einordnungsarbeit zu führen. Adorno setzte damit einen Verstehensbegriff, dem allenfalls der musikalische Fachmann genügen kann.
Es wäre aber auch darauf zu verweisen, daß diese Art des Strukturhörens selbst keine geschichtlich unwandelbare Konstante ist, sondern gebunden an musikalische Hervorbringungen des 18. bis frühen 20. Jahrhunderts. Eine analytisch zergliederbare Struktur ist für viele avantgardistischen Stücke ebensowenig typisch wie für manche Rock- und Popmusik. Eine Lehre von den ästhetischen „Werten", die sich an womöglich auszählbaren Strukturparametern und -proportionen festmacht (wie etwa die „exakte Ästhetik" Max Benses), mißt daher vieles einfach mit dem falschen Maßstab.
Fallen wir deshalb nun geradewegs in einen irrationalistischen Abgrund des struktur- und begriffslosen Musik-„Erlebens"? Ich glaube nicht.
Bleiben wir bei der Hypothese, Musik sei eine der Sprache ähnliche Erscheinung. Die Sprachwissenschaftler haben sehr sorgfältig

Unterschiede zwischen den Sprachen als Reservoirs und Systemen von Zeichen und dem konkreten Sprechen herausgearbeitet. Der „Stoff", mit dem die Musiker umgehen, ist ein mehr oder weniger vorgeprägtes Material. Musik manifestiert sich in erster Linie nicht in Gegenständen; das unterscheidet sie (mit der Sprache) von anderen Künsten, etwa Plastik oder Malerei. Es ist klar, daß Musik daher nichts unmittelbar abbilden kann, was in der Wirklichkeit vorkommt. Die magische Vergegenständlichung der Jagdbeute im Felsbild fand in der prähistorischen Musik, soweit bekannt, keine Entsprechung. Musik und Sprache operierten nicht durchs Abbild, sondern durch „Zeichen", die gelernt werden mußten. In sogenannten primitiven Kulturen gingen Sprache und Musik ein weites Stück zusammen, indem sie beide ein klar gefügtes System von ganz bestimmten Zeichen umfaßten (afrikanische Trommel-„Sprache"). Indes deutet die Tatsache, daß überhaupt Musik neben Sprache sich entwickelte, schon darauf hin, daß ihre Aufgaben nicht völlig die gleichen waren und daher sich ihre Wege dann auch verzweigten (wenngleich nicht ganz auseinanderliefen). Die Zeichen der Sprache, so kann man sagen, hafteten zwar fester, aber oberflächlicher. Die Zeichen der Musik durchdrangen tiefere Schichten; gleichwohl umschrieben sie weniger klar umrissene Bedeutungsfelder. Sie änderten leichter ihre Bedeutung. Sie änderten sie vor allem durch ihren jeweiligen Kontext.

Ordnungsversuche

Es fiele nicht schwer, eine Reihe von Versuchen zu beschreiben, die der Musik ein hohes Maß an quasi-sprachlicher „Eindeutigkeit" vermitteln sollten. Der bekannteste ist die von der griechischen Antike inspirierte und für die Barockmusik neu fundierte „Affektenlehre". Hier ging es darum, bestimmten Tonfolgen, Vortragsweisen und sogar einzelnen Musikinstrumenten eine fest umrissene Ausdrucksqualität zuzusprechen: die große Terz „bedeutete" Freude, die kleine Terz Trauer, Tasteninstrumente waren (nach V. Galilei) ungeeignet zur Darstellung von ernsten Gefühlen usw. Maßnahmen dieser Art dünken den unvoreingenommenen Betrachter ebenso willkürlich wie die Tatsache, daß eines Tages die temperierte Stimmung als verbindlich eingesetzt wurde. Michel Foucault hat aber am Beispiel des klassifizierenden Naturforschers Linné nachgewiesen, daß solche Ordnungsversuche ganz bestimmten historischen Prämissen gehorchten. Selbst Albert Schweitzer wußte, wie engmaschig das Netz der Tonsymbole-„Grammatik" in den Werken J. S. Bachs geknüpft war, wie wenig Raum die zum System entwickelte Affektenlehre im Grunde der „genialisch"-subjektiven Äußerung hier ließ. Bachs Drama war, daß bereits zu seinen Lebzeiten die Verbindlichkeit des Affektenlehre-Systems erschlaffte. Als Bach im 19. Jahrhundert wiederentdeckt wurde, konnte von einer präzisen Kenntnis der auch von Bach benutzten Tonsymbolik kaum die Rede sein. Damit blieb ein zentraler Sachverhalt an Bachs Tonsprache unverstanden. Aber: Fällt Bach-Verständnis ineins mit der Fähigkeit, seine Tonsymbolik zu erkennen? (Das ist übrigens eine Dimension, die im Adornoschen „Strukturhören" nicht eigentlich vorkommt). Oder, anders gefragt: Kann eine bestimmte musikalische Sprache Elemente enthalten, die nicht aufgehen in dem vom Autor bewußt gehandhabten tonsprachlichen System und deshalb später, wenn dieses System gegenstandslos wird, zu neuen, eine sinnfällige „Sprachstruktur" herstellenden Anhaltspunkten für ein Verstehen werden? Ernst Bloch meinte mit dem „utopischen Überschuß" wohl Ähnliches.

Aber heißt das nicht gerade, daß eine über längere Zeiträume gültige musikalische „Sprachfähigkeit" nicht machbar ist, daß sie sich vielmehr unberechenbar als eine Art „Gnade" hinzufüge?

Musiker, denen heute die „Sprachfähigkeit" von Musik zum aktuellen Problem wird, können sich schwerlich mit dem Walten des Heiligen Geistes abfinden.

Adam Schaffs Modell

Hanns Eisler zum Beispiel litt unter dem, was er als die „Dummheit" der Musik bezeichnete. Ziehen wir ab, was an seinem Musikdenken ein sozusagen zeitgebundener neusachlicher Affekt wider romantische Kunst insgesamt sein mag (obwohl das, was im 19. Jahrhundert an Irrationalismus in die Kultur eingedrungen ist, keinesfalls verharmlost werden darf). Es bleibt, daß die Musik an „Eindeutigkeit" der Aussage den anderen Künsten unterlegen ist – sowohl den tendenziell „abbildlichen" wie auch der durch ihren „Bedeutungs"-Kodex ziemlich festgelegten Sprach-Kunst. Das kommt, weil Musik, Strukturhören hin und her, doch mehr an Gefühle als an ein begriffliches Verstehen appelliert. Der polnische (marxistische) Sprachwissenschaftler Adam Schaff machte drei Arten des „Musikverständnisses" aus, die zusammenwirken sollten: 1. ein empfindendes „Aufnehmen" oder „Erleben"; 2. das Begreifen der – etwa in Werkerläuterungen niedergelegten – Absichten des Komponisten; 3. den Einblick in die Strukturen bzw. den Aufbau der Musikwerke. Schaffs Modell wirkt weniger anspruchsvoll und „autoritär" als das Adornos, umfaßt aber auch einen größeren Bereich legitimer Verstehensmöglichkeiten. Indem „Erleben" nicht gleich disqualifiziert wird, sondern durchaus als wichtiges Teilmoment in einem breiteren Verstehensmodus seinen Platz hat, werden auch musikalische „Sprachformen" avisiert, die sich den einzelnen Verstehensmöglichkeiten mehr und weniger zuordnen lassen. So ist für die Rockmusik zum Beispiel die „Erlebnisqualität" in ihrer sinnlichsten Manifestation als Verständniskategorie eindeutig bestimmend. Es wäre idiotisch, zu behaupten, ein mit seinem Strukturanalyseapparat fuchtelnder E-Musikologe verstünde die Rockmusik besser als ein jugendlicher Hörer mit entsprechender Hör-Erfahrung (sozusagen mit Rock-„Bildung"). Natürlich bedeutet das nicht, daß begriffsloses Hören der Rockmusik grundsätzlich angemessener wäre als ein begrifflich-analytisches. Doch bedarf es bei der Rockmusik eines gänzlich anderen Analyse-Instrumentariums, als es der (herkömmlichen) E-Musik gegenüber angewendet wird; ähnliches gilt für Folklore und außereuropäische Musik. Die Tatsache, daß die „ernste" Musikästhetik nur das richtig erfaßt, was höchstens 10 Prozent der tatsächlich gemachten und gehörten Musik ausmacht, sollte zu denken geben und vieles von dem, was – bis hin zu Adorno – mit rigiden Ansprüchen auftrat, relativieren.

Mit der zweiten Schaffschen Kategorie, dem Begreifen der Absichten des Komponisten, wird in scheinbar sehr biederen Worten auf etwas sehr Wichtiges hingewiesen, was aus einem Großteil der (nämlich den mehr „formalistisch" orientierten) Musikästhetiken der letzten 150 Jahre herausfiel: die Textur der Werke sagt nicht alles, die Autoren „sprechen" auch, indem sie Musik erläutern und „bezeichnen". Die Kenntnis davon ist notwendig, andernfalls die Musik leicht von abstrusen Spekulationen „vereinnahmt" werden kann. Natürlich sind nicht nur die „Absichten" der Komponisten wichtig, sondern auch ihre womöglich unbewußten, aus dem psychischen und sozialen Kontext rekonstruierbaren Motivationen.

Mit der dritten Verständniskategorie macht Schaff schließlich deutlich, daß der rationale „Durchblick" selbstverständlich nicht zu vernachlässigen ist.

Thesen

So gewappnet, können wir ein paar ganz allgemeine Thesen über die Sprachfähigkeiten und das Verstehen von Musik riskieren.

Verabschieden müssen wir uns von Vorstellungen, die an das musikalische Material unmittelbar eine „semantische" Eindeutigkeit knüpfen, also eine Ton-Sprache ausdenken wollen, die die (relative) Präzision der gesprochenen Sprache erreicht.

Dabei bliebe unberücksichtigt, daß die Musik zwar, wie die Sprache, aus einem begrenzten Reservoir Töne und Geräusche schöpft, die durch bestimmte Verbindungen syntaktische und „rhetorische" Gestalten annehmen, daß die Regeln dieser Syntax aber weniger streng, flexibler und vergänglicher sind. Die durch einen gesprochenen Satz auslösbare Bedeutungs- bzw. Assoziationskette ist beständiger als die Information einer musikalischen Phrase, die je nach dem Zusammenhang, in den sie gestellt wird, ihre Bedeutung schnell verändern kann. Bei Hindemith hat ein Tristan-Zitat eine höhnisch-persiflierende Bedeutung, bei Henze eine nostalgische. Aber im Laufe der Zeit könnte die Musik Hindemiths und Henzes so „unverständlich" werden, daß das Zitat eine ganz andere Bedeutung bekommt.

Eine Musik ist zweifellos um so deutlicher und, wenn man will, sprachähnlicher, je mehr sie auf die Ausbildung einer strengen musikalisch-immanenten „Logik" verzichtet. Gregorianik und Anton Weberns Oeuvre sind ziemlich „esoterische" Musikbereiche, die dem, der ihre Chiffrensprache nicht versteht, nahezu unverständlich vorkommen. Eine Tonsprache, die sozusagen „realistisch" Wirklichkeit erfaßt, indem sie alle dem Autor bekannten musikalischen „Wirklichkeiten" einsaugt, kann sich gut als „Musiksprache" mitteilen, weil die vielen heterogenen Elemente einander beleuchten und interpretieren. In diesem Sinne konzipierte Hans Werner Henze eine konsequent „eklektizistische" Kompositionsästhetik: hohe und niedrige, exotische und europäische, alte und neue Musik werden zu einem kommunikativen Zusammenhang verschmolzen. Luigi Nono hat es da schwerer: seine konsequente „avantgardistische" Kompositionstechnik prägt weniger in sich selbst die Möglichkeit von Kommunikation aus, sondern auf dem Weg über die bezeichnende, „beschriftende" Kenntlichmachung der Partituren. Selbst eine bunte, synkretistische, „realistisch" Wi-

dersprüche abspiegelnde Tonsprache stößt freilich auch auf ähnliche Barrieren wie die gesprochene Sprache: die verschiedenen Elemente lassen sich nicht so integrieren, daß Verständnis (und Einverständnis) überall möglich wird. Denn solange es auch musikalisch verschiedenste „Sprachen" und „Soziolekte" gibt, bekommen Bemühungen, das Getrennte zu einem Zusammenhang zu raffen, auch leicht etwas Esperantohaft-Künstliches.

Sprachfähig wird Musik in besonderem Grad, wenn sie tatsächlich Sprache einbezieht – an dieser banalen Wahrheit führt nichts vorbei. Auch Hanns Eisler zog daraus Konsequenzen und arbeitete immer mehr mit Texten, schrieb immer weniger „absolute" Musik. Und die Polit-Rock-Musiker, die gegenwärtig vor dem Problem der Mitteilungs- und Aussagequalität ihrer musikalischen Hervorbringungen stehen, können nicht umhin, den Anteil von Musik und Texten so auszubalancieren, daß beides „ankommt", was nicht immer „prima le parole, doppo la musica" heißt.

Hans-Klaus Jungheinrich



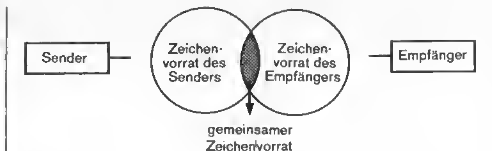
Es gibt eine Reihe von Möglichkeiten, Musik als „Sprache" zu erklären, zu rechtfertigen. Es gibt aber ebenso eine Reihe von Gründen, diese Erklärungen in Zweifel zu stellen oder wenigstens einzugrenzen. Und es gibt überdies bezüglich derartiger Überlegungen unterschiedliche Ausgangspunkte, welche naturgemäß häufig zu verschiedenen Resultaten führen. Einer dieser Ausgangspunkte, wenn auch vielleicht der nüchternste, ist die Frage nach der Primärfunktion von Sprache und im Anschluß daran diejenige nach den Möglichkeiten von Musik, Sprache zu sein. Sprache ist der Gebrauch gleichbleibender Zeichen zur Verständigung, der Zeichenvorrat als Besitz einer Sprachgemeinschaft oder jedes einzelnen Sprachteilhabers. Sprache ist ein Vorrat von sinnlich wahrnehmbaren Zeichen, die allein oder untereinander verbunden der Verständigung dienen.[1] Die Erweiterung und Veränderung des besagten Zeichenvorrates vollzieht sich allmählich, der Willkür des einzelnen entzogen, das Beherrschen der Gesetzmäßigkeiten von Zeichen und Zeichenkoppelung setzt einen Lernprozeß voraus.

Es gilt heute als einigermaßen gesichert, daß bis zu dem Zeitpunkt der Verselbständigung des musikalischen Kunstwerkes, also bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts, nahezu alle Musikpflege sozial eingebettet war. Man kann daraus ableiten, daß der Vorrat an „sinnlich wahrnehmbaren Zeichen", also Tonabfolgen, musikalischen Floskeln, Klangkombinationen usw., in der Tat Gemeinbesitz einer bestimmten Kultur, zumindest bestimmbarer Bevölkerungsschichten gewesen sein mag. Da Musik nicht nur in das Volk getragen wurde, sondern auch aus dem Volk heraus entstand, scheint jene den Begriff „Verständigung" überhaupt erst rechtfertigende Wechselwirkung in hohem Ausmaß bestanden zu haben (Wechselwirkung im Sinne von gleichermaßen schöpferischer wie nachschöpferischer Tätigkeit aller an der Musikpflege Beteiligten). Nicht unwesentlich erscheint in diesem Zusammenhang der „Gebrauch *gleichbleibender* Zeichen", deren Veränderung sich – analog derjenigen der Sprache – ebenso allmählich vollzog wie deren Erweiterung. Die kleine, kurze Phrase bildete dabei die Vokabel, das „sinnlich wahrnehmbare Zeichen, . . . allein oder untereinander verbunden der Verständigung" dienend. Das Lernen besagter Vokabel und ihrer Koppelungen wird um so schwerer, je rascher sich der musikalische Formelvorrat ändert und/oder erweitert. Dieses Lernen wird vor allem dann erschwert, wenn der Großteil aller einem bestimmten Kulturkreis Angehörigen an die Stelle aktiver Musikpflege den passiven Musikkonsum setzt. Von diesem Augenblick an vollzieht der genannte Großteil auch keine schöpferischen Akte mehr, und die oben erwähnte Verständigung im Sinne von Wechselwirkung entfällt. Bestenfalls tritt an die Stelle von Verständigung das Verstehen: Die musikalisch ausgedrückte Botschaft (eines Komponisten) wird verstanden, aber das „Gespräch" entfällt, das immer eine gleiche Sprache voraussetzt. Vermutlich geht man nicht arg fehl, wenn man den Wechsel von Musik als Verständigungsmittel zu Musik als versteh-, nicht jedoch gleichrangig beantwortbare Sprache an das Ende des 18. Jahrhunderts setzt, da das verselbständigte Kunstwerk auf den Plan tritt.

Zwischen dem objektiven Seinsbereich einer Sprache und dem erlernten Sprachvorrat bestehen natürlich Divergenzen. Jeder Mensch beherrscht für gewöhnlich einen Ausschnitt aus der Gesamtsprache, und selbst diese Ausschnitte sind nicht deckungsgleich, sie variieren von Person zu Person. Dennoch beruht das Prinzip aller Sprache auf dem Vorhandensein einer Reihe von allgemein verankerten und deshalb intersubjektiv gebräuchlichen Worten, Wortreihen, Kombinationen, welche die Verständigung zwischen Menschen ermöglichen. Das Symbol im Sinne von „Zeichen mit Bedeutung", sogenannter allgemeinverständlicher Bedeutung, bildet also das Grundphänomen: „Ein Ausdruck A verweist auf einen von ihm unterschiedenen Sinngehalt B, den er kraft fester Zuordnung repräsentiert."[2] Sprache ist einer der wesentlichsten Kommunikationsmittel. Kommunikation (Gemeinsamkeit, Mitteilung) bedeutet Verständigung, Übermittlung von Informationen, sei es durch Zeichen aller Art (z. B. Sprache, Ausdruck) oder durch formalistische Verständigungssysteme.[3] In beiden der zitierten Definitionen findet sich der Begriff „Verständigung" an erster Stelle. Da dieser für den Bereich der Musik (als Sprache) sich als unscharf erweist und gegen den Begriff „Verstehen" ersetzt werden sollte, verbleibt nur der Rückzug auf die „Vermittlung von Information".

Wenn Kommunikation durch den Austausch von Information zustande kommt, so muß der Empfänger dieser Information über einen Vorrat an Formeln, Zeichen etc. verfügen, der mit demjenigen des Absenders der Information wenigstens teilweise deckungsgleich ist. Die graphische Darstellung dessen ist bekannt:





Beherrscht z. B. der Sender einer Information ausschließlich die französische, der Empfänger hingegen ausschließlich die deutsche Sprache, so findet keine Informationsübermittlung statt, die Kreise überschneiden einander nicht; der Empfänger kann die Nachricht des Senders nicht verstehen, infolgedessen auch nicht verarbeiten, nicht speichern und nicht wieder abgeben. „Was wir an geistigen Funktionen beobachten, ist Aufnahme, Verarbeitung, Speicherung und Abgabe von Informationen."[4] (Für den Bereich der Musik wurde die Abgabe ausgeklammert; es gilt nur mehr, die Möglichkeiten des Verstehens der Information zu untersuchen.) Umgekehrt ist denkmöglich, daß zwei (oder mehr) Menschen über ein exakt gleiches Repertoire an Zeichen verfügen, die Kreise wären deckungsgleich. Der Empfänger versteht die Information störungsfrei.
Es erhebt sich nun die Frage, ob – um den oben gewählten Vergleich beizubehalten – der Sender von Musik (Komponist) nicht häufig überwiegend französisch spricht, während der Empfänger (Hörer) überwiegend deutsch versteht. Möglicherweise bleibt der Hörer völlig taub für die Botschaft, weil zwischen seinem und des Komponisten „Zeichenvorrat" keinerlei Überschneidung besteht. Bestenfalls empfindet er dann die Sprache als wohlklingend, ohne ein Wort zu verstehen. (Musik mit Textunterlage unter diesen Aspekten zu betrachten stellte einen Beitrag für sich dar.) Die Möglichkeit, eine musikalische Information aufnehmen zu können, erweist sich also dem Ausmaß eines gemeinsamen Zeichenvorrates verbunden, der sowohl die musikalischen Vokabeln als auch deren Kombinationen einschließt. Menschen, deren gemeinsamer Zeichenvorrat groß ist, können demzufolge auch musikalisch sprechen, und dies existiert, wenn auch vorwiegend auf dem Gebiet der Improvisation. Bei näherer Betrachtung zeigt sich jedoch, daß man sich auf beispielsweise 30 gemeinsame Vokabeln einigt, mit denen man gemeinsam arbeitet – der restliche subjektive Zeichenvorrat variiert naturgemäß auch hier.
Mit den eben angestellten Überlegungen tritt ein Problem zutage, das sich als unlösbar erweist. Gesetzt den Fall, jeder Hörer kann jede Musik „verstehen" – wenn diese unmögliche Konzeption für einen Augenblick gelten darf –, so versteht er das kompositionstechnische Substrat der Musik, also den formalen Ablauf, die kontrapunktische Verarbeitung, die Wahl der Stufenfolge usw. Versteht er aber das Unwägbare, die verbal nicht erfaßbare Einzigartigkeit des Kunstwerkes, die subjektive, aus dem Musikwerk selbst kaum bis nicht ablesbare Äußerung des Komponisten, also die „beabsichtigte" Information? Versteht er sie ebenso wie sein Sohn, sein Nachbar, sein Zahnarzt? Wenn schon die kompositionstechnische Verständnismöglichkeit des einzelnen von absolutem Unverständnis über Miß- oder Teilverständnis bis zu totalem Verständnis reichen kann, um wieviel mehr trifft dies für das Erfassen der subjektiven Absicht des Komponisten zu?

Die Informationstheorie beschäftigt sich wohl längst mit ästhetischer Information, naturgemäß jedoch unter Ausklammerung der soeben angesprochenen Problematik. Auf der Suche nach einer prinzipiell möglichen Erklärung unter Vermeidung überphysikalischer Voraussetzungen meint der Informationstheoretiker Steinbuch: „Das Verständnis der geistigen Vorgänge beim Empfang ästhetischer Informationen wird erleichtert durch die Erfahrungen bei Versuchen, ästhetische Information in Automaten zu erzeugen."[5] Seine diesbezüglichen Resultate decken sich weitgehend mit Auswertungsergebnissen neuerer Versuche; es ergaben sich – grob gesprochen – drei Voraussetzungen, deren Erfüllung ästhetische Information garantiert:

1. Der durch die erzeugten Töne gegebene Informationsfluß muß der Aufnahmefähigkeit des Empfängers angepaßt sein. Ist das Informationsangebot zu groß oder zu klein, „schaltet der Empfänger ab", entweder weil er sich überfordert oder weil er sich gelangweilt fühlt.
2. Rein zufällige Folgen verwirren nur, vorwiegend gesetzmäßige Folgen (z. B. Tonleitern) ergreifen nicht, sondern ermüden. Nur bei einem Mischungsverhältnis von Zufall und Gesetzmäßigkeit empfinden wir ästhetischen Genuß. Dieser resultiert aus der Entdeckung der Strukturen in dem stochastischen Chaos, aus der Befriedigung unseres Lerntriebes.
3. Die musikalischen Gesetzmäßigkeiten müssen der geistigen Situation des Empfängers angemessen sein. Der Empfänger möchte lernen, wenn ihm dies auch nicht bewußt ist.

Der Lernprozeß, ein in den hier angestellten Vergleichen sowohl mit Sprache als auch mit Informationstheorie auftauchender Begriff, scheint mit der musikalischen Entwicklung nicht Schritt gehalten zu haben. Dies gilt nicht nur, wie man anzunehmen neigt, für die sogenannte Ernste Musik. Für dieses Nachhinken des Hörers in seinem Verständnis hinter der „Veränderung und Erweiterung" des musikalischen Formelvorrates hat man vielerlei Erklärungen vorgebracht. Sie an dieser Stelle aufzuzählen würde den Rahmen der hier angestellten Überlegungen sprengen. Es sei nur festgehalten, daß Musik nicht mehr Verständigungsmittel ist und daß – Sprache ist Kommunikation – auch das globale „Verstehen" fehlt. Musik als Sprache ist also fragwürdig, es sei denn, man meint Selbstgespräche.

Elisabeth Haselauer

Anmerkungen

[1] Brockhaus-Enzyklopädie, Bd. 17, Wiesbaden 1973[17], S. 766
[2] Landmann, M.: Art. „Sprache". In: Wörterbuch der Soziologie, hg. v. W. Bernsdorf, Bd. 3, Frankfurt 1972[2], S. 813
[3] Brockhaus-Enzyklopädie, Bd. 10, Wiesbaden 1970[17], S. 385
[4] Steinbuch, K.: Automat und Mensch. Berlin und Heidelberg 1971[4] (Neubearbeitung), S. 2
[5] ebd., S. 215

Onkyo TX 2500 SERVO LOCKED Der erste HiFi-Receiver der Welt mit Servo-Synchronisation.

Und die optimalen Onkyo HiFi-Komponenten, die wir Ihnen zu diesem Receiver empfehlen können.

Onkyo TX 2500 SERVO LOCKED.
Der Receiver, der auch winzige Senderabweichungen automatisch korrigiert.

HiFi-Kenner wissen es:
Selbst bei teuersten Receivern kann der UKW-Sender wegwandern, Wiedergabe-Qualität geht verloren. Onkyo hat dieses Problem jetzt gelöst:

Im TX 4500 QUARTZ LOCKED durch einen aufwendigen Quarz-Oszillator, im TX 2500 SERVO LOCKED durch die etwas „sparsamere" Servo-Synchronisation. Durch diese Servo-Feinabstimmung ist der Sender immer exakt eingestellt – und bleibt eingestellt.

Onkyo TX 2500 SERVO LOCKED.
Neue Technik. Neuer Bedienungskomfort.

Onkyo-ACCUTOUCH: Das neue Feingefühl beim Einstellen des Senders durch Sensor-Technik.

TX 2500-Leistungsverstärker:
Hervorragendes Einschwingverhalten, minimale Verzerrungen. Musik mit größter Komplexität und Dynamik klingt absolut naturgetreu – UKW-Stereo-Programme bekommen einen neuen musikalischen Realismus. Baßwiedergabe: Unglaublich tief bis zu 0,8 Hz.

Onkyo TX 2500 SERVO LOCKED.
Die wichtigsten technischen Daten.

2 x 44 Watt Sinus bei 4 Ohm, beide Kanäle betrieben, UKW-Empfindlichkeit 1,4 µV (DIN 45500).

Die idealen HiFi-Komponenten zum TX 2500 SERVO LOCKED.
Onkyo SC 40.

Neukonstruierte Zweiweg-Kompaktbox aus der Scepter-Serie. Neuartige Abstrahlcharakteristik, 50 Watt, 30–20.000 Hz.

Onkyo CP 5000 A.

Riemengetriebener, halbautomatischer Präzisions-Plattenspieler neuer Konzeption. Mit DC-Servo-Motor, Frequenzgenerator, Stroboskoprand, Tonarmlift, Gleichlaufschwankungen 0,06%.

Trotz all dieser technischen Leistungen – die größte Leistung ist der Preis dafür.

Denn was Ihnen lieb ist, soll Sie nicht teuer zu stehen kommen. Hören Sie sich den 1. Servo-Receiver der Welt und seine HiFi-Komponenten an – Ihr nächster Onkyo-Repräsentant ist nicht weit.

Onkyo Vollgarantie: Elektronik 2 Jahre, Lautsprecher 3 Jahre.

Mitglied des DHFI



ONKYO®
Die japanische HiFi-Intelligenz

Vertrieb für Österreich:
Onkyo Handelsgesellschaft mbH
A-5020 Salzburg, Griesgasse 4/II,
Telefon 4 34 62

Onkyo HiFi-Service
Industriestraße 18, 8034 Germering bei München
Bitte schicken Sie mir kostenlos und unverbindlich
☐ Informationsmaterial über Onkyo TX 2500 SERVO LOCKED, Onkyo CP 5000 A und Onkyo SC 40.
☐ Informationsmaterial über das Onkyo HiFi-Gesamtprogramm.
☐ Bitte nennen Sie mir einen Onkyo-Repräsentanten in meiner Nähe.

Name

Straße

PLZ/Ort

F 2

Vom Underground in den Vordergrund

Carla Bley gehört zu den wenigen Frauen in der Jazzmusik, die sich durchgesetzt haben. Als Komponistin der Jazz-Avantgarde hat sie sich in den letzten Jahren unauffällig aber beständig in den Vordergrund geschoben. Aus dem Geheimtip für Kenner ist ein anerkannter Name geworden. Hervorgetreten ist sie anfangs als Gründungsmitglied der New Yorker „Jazz Composers Guild", dann als Komponistin von Gary Burtons „A Genuine Tong Funeral" und als Arrangeur von Charlie Hadens „Liberation Suite". Ihr größtes Werk ist die Jazzoper „Escalator over the hill", ihr jüngstes „Tropic Appetites" und Burtons „Dreams so real". Ihre Kompositionen werden von vielen Musikern, die eine originelle, frische Farbe im Repertoire brauchen, gespielt. Günter Buhles stellt die notenbildliche Analyse verschiedener Bley-Kompositionen in den Mittelpunkt seiner Abhandlung. (Red.)



Sie umgarnt nicht ihr Publikum mit circenhaften Gesten. Sie tritt nicht mit strahlenden oder bizarren Garderoben, Frisuren oder Make-ups auf. Sie ist keine Sängerin, aber ihre Musik singt. Weder in den Opernhäusern noch in den Hit-Paraden ist sie zu Hause. Ein Star ist sie nicht, aber auf vielen Schallplatten steht ihr Name (oft nur kleingedruckt). Überhaupt gehört sie nicht in eine begrenzte Sparte, in eine enge Schublade. Künstlerische Anerkennung wurde ihr in verschiedenen Bereichen gezollt. Auch amtliche Bestätigung durch Förderpreise und dergleichen. Sie steht im Brennpunkt, aber die Sensationspresse hat sich nie für sie interessiert. In der Musik ist sie eine der wichtigsten Frauen, doch nur eine begrenzte Anzahl von Musikfreunden kennt ihren Namen. Sie hat Orchesterwerke geschrieben, eine Oper, einfache Melodien, aber auch abstrakte Gebilde und Formen. Eine Virtuosin ist sie nicht, und doch ist ihr Klavierspiel eigenständig und intelligent: Oft bitten andere Künstler um ihre Mitarbeit. Gemeint ist die Amerikanerin Carla Bley, die mit dem Begriff Jazzkomponistin nur unvollständig gekennzeichnet werden kann.

Nein, auf Glamour und Glitter legt Carla Bley keinen Wert. Und wenn man sie einmal in einem Konzert sehen kann – was selten genug vorkommt –, dann wirkt diese Frau eher unscheinbar. Konsequent verzichtet sie auf die sonst zumal bei weiblichen Künstlern überstrapazierten Mittel der Erotisierung und Stimulanz, obwohl sie – und das sei hier nicht als männliches Präjudikat vermerkt – eine sehr attraktive junge Frau

CARLA BLEY

ist. So habe ich sie vor einiger Zeit als Mitglied einer kurzlebigen Gruppe des Rock-Stars Jack Bruce kennengelernt: Im Hintergrund dieses Pop-Egozentrikers spielte sie ihre Orgelornamente, rundete den Klang der Band mit Synthesizerflächen ab, ließ am Klavier einem minderen Talent allen Raum. Ihr Beitrag war das einzige integrierende Element. Sicher war dieses Experiment mit einer reinen Rock-Gruppe nur eine Episode in der vielseitigen künstlerischen Laufbahn der Komponistin.

Ein langer Weg

Carla Borg (das ist ihr Mädchenname) wurde im Jahre 1938 in Oakland, Kalifornien geboren. Ihr Vater war Klavierlehrer, mit drei Jahren erhielt sie den ersten Unterricht. Mit fünfzehn verließ sie die Schule, um bald darauf mit dem Folksänger Randy Sparks auf Tournee zu gehen. Schon 1958 kam sie nach New York, zu dieser Zeit begann sie zu komponieren. Hier heiratete sie den Jazzpianisten Paul Bley, den sie als Zigarettenverkäuferin im Jazzlokal „Birdland" getroffen haben soll. Über den Klavier-Avantgardisten Bley fand sie zu anderen Musikern Kontakt. Bley spielte bald selbst viele Themen seiner Frau, das hat er bis heute beibehalten. Aber auch andere Künstler wie George Russell, Jimmy Giuffre oder Art Farmer nahmen ihre Stücke ins Repertoire. Mit Paul zusammen gehörte Carla 1964 zu den Gründungsmitgliedern der New Yorker „Jazz Composer's Guild", der ersten wirksamen Musikerinitiative mit gemeinsamer Organisation, Promotion und Produktion. Ebenfalls beteiligt waren Bill Dixon, Sun Ra, Burton Greene, Archie Shepp, Cecil Taylor, Roswell Rudd und Mike Mantler. Im selben Jahr wurde in der Judson Hall erstmals eine ihrer Kompositionen für eine größere Gruppe aufgeführt: „Roast", gespielt vom Jazz Composer's Orchestra. Ein Jahr später stellte man das Werk auf dem Newport Festival vor. Carla trennte sich bald von ihrem Mann und kam nach Europa. Beim NDR in Hamburg gestaltete sie schon 1965 einen Fernseh-Workshop, für den sie u.a. „Slow Dance" schrieb. Mit ihrer Gruppe „Jazz Realities", zu der Steve Lacy, Sopransaxophon, gehörte, ging sie auf Europatournee und nahm eine Platte auf. Sie lebte nun mit dem aus Wien stammenden Trompeter Michael Mantler zusammen, ihre gemeinsame Tochter Karen wurde in dieser Zeit geboren. 1966 hielt sie sich zum zweiten Male in Europa auf, spielte hier in Clubs und machte wiederum Fernsehaufnahmen. Einen großen Teil des Jahres 1967 arbeitete Carla Bley an einer Auftragskomposition des Vibraphonisten Gary Burton für eine Platte auf RCA, die entstandene Suite erhielt den Titel „A Genuine Tong Funeral". Bei den Aufnahmen waren neben Burtons damaliger Gruppe die Saxophonisten Gato Barbieri und Steve Lacy, der Posaunist Jimmy Knepper und der Tubaspieler Howard Johnson beteiligt. In diese Zeit fällt auch die Scheidung von Paul Bley – dessen Name sie behält – und die Heirat mit Mike Mantler. Schon jetzt begann sie mit der Arbeit an ihrer Oper „Escalator Over The Hill" gemeinsam mit dem Dichter Paul Haines. Im Auftrag der Schweizer Cembalovirtuosin Antoinette Vischer, die sich in der Zeitgenössischen Musik durch Ligeti-Interpretationen einen Namen gemacht hat, komponierte Carla das „Unititled Piece In Eight Layers". Antoinette Vischer nahm das Stück zwar auf, soweit ich informiert bin, ist es jedoch bis heute noch nicht veröffentlicht. In den Jahren 1968 und 1969 spielte Carla Bley als Pianistin mit Mike Mantler und dem JCO. Der Bassist Charlie Haden bat Carla um Mitarbeit an einem Projekt seines „Liberation Music Orchestras". Eine Avantgarde-Bigband – praktisch identisch mit dem JCO – sollte für das Label Impulse internationale politische Lieder bearbeiten. Bis auf zwei Ausnahmen stammen alle Arrangements (außerdem zwei Stücke) der 1969 erschienenen Platte von ihr. Von nun an befaßte sich Carla Bley ausschließlich mit ihrer Oper „Escalator Over The Hill", die sie im Sommer des folgenden Jahres vollendete. Das Werk sollte die erste Plattenproduktion sein, die Carla Bley auf dem von ihr mitbegründeten musikereigenen Label JCO-Association Records herausbrachte, zuvor hatte Mike Mantler einige sehr freie Orchesterstücke mit verschiedenen Solisten realisiert. Ab „Escalator" begann eine regere Tätigkeit der Organisation; an den Aufnahmen war praktisch alles beteiligt, was in der jüngeren New Yorker Avantgarde – nicht nur des Jazz – einen Namen hatte: die Pop-Musiker Jack Bruce, Linda Ronstadt, Don Preston, die Jazzleute Don Cherry, Gato Barbieri, John McLaughlin, die Sängerin Jeanne Lee, die Schauspielerin Viva von Andy Warhols Underground-Clan, dazu Studiomusiker und Kräfte von der Oper. Im März 1971 wurde die „Hotel Overture" daraus bei einem Workshop unter der Patenschaft des N.Y. State Council On The Arts im Shakespeare Festival Public Theatre aufgeführt. Schließlich ermöglichte dann eine Finanzhilfe durch die Cultural Council Foundation die Vervollständigung aller Studioaufnahmen zu der Oper, was bis Juni 1971 dauerte. Carla Bley gewann im selben Jahr zum zweiten Mal einen „Down-Beat"-Kritikerpoll als Komponistin; erstmalig war sie 1966 ausgezeichnet worden. 1973 erschien dann das Drei-Platten-Album der Oper, gleichzeitig arbeitete Carla wieder in europäischen Fernsehstudios. „Escalator" erhielt 1973 einen französischen Schallplattenpreis, ebenfalls 1973 gründeten Carla Bley und Mike Mantler ihr eigenes Plattenlabel „WATT". Als Pianistin wirkte Carla bei zwei neuen Platten mit: Mantlers „No Answer" und Don Cherrys „Relativity Suite". Im Winter 73/74 nahm Carla Bley ihre neue Suite „Tropic Appetites" unter Mitwirkung von Julie Tippetts, Gato Barbieri, Mike Mantler, Howard Johnson und Dave Holland auf, erschienen auf JCOA Records. Bei weiteren Produktionen des JCO wirkte Carla dann als Pianistin mit: Clifford Thorntons „Gardens Of Harlem" und Grachan Moncurs „Echoes Of Prayer". Die Komponistin arbeitete jetzt außerdem an einem Orchesterstück unter dem Titel „3/4". Das Werk für 26 Instrumente, darunter Geigen, Bratschen, Celli und Soloklavier wurde im Dezember 1974 mit Keith Jarrett als Solisten und dem New Yorker St. Paul Chamber Orchestra uraufgeführt. Zusammen mit Mantlers Orchesterstück „13" erschien es Anfang 1976 auf einer Platte des Watt-Labels, die Komponistin hat dabei selbst den Solopart übernommen. Im Frühjahr 1975 hatte das kurze Intermezzo mit der Band von Jack Bruce stattgefunden, in der auch Ex-„Rolling Stone" Mick Taylor war. Carla Bleys (nach ihren eigenen Worten) vorläufig letzte größere Aktivität war die Teilnahme an Aufnahmen und Produktion von „Gorey Songs", einem rockorientierten Album ihres Ehemanns Mike Mantler, das Anfang 1976 fertiggestellt wurde. – Die künstlerische Laufbahn von Carla Bley wird nicht, wie jene so vieler Jazz-Musiker, durch improvisatorische Höhepunkte auf Platten oder in Konzerten bestimmt. Am Anfang waren es ihre Themen, die sie – vor allem durch Paul Bleys Interpretationen – bekannt machten. Später sind es die umfangreicheren Kompositionen, deren Präsentation sie nun selbst betreibt. Im Folgenden soll es jetzt darum gehen, ihre Arbeiten – die frühen und die neueren – zu analysieren und charakterisieren.

Die Basis: frühe Kompositionen

Schon in den frühen Themen von Carla Bley zeigen sich viele Merkmale, die auch noch in den neuen Werken zu finden sind. Deshalb sollen hier die Notenbilder einiger wichtiger Themen der Komponistin untersucht werden. Diese Themen erscheinen zunächst untereinander sehr verschieden, doch lassen sich bei näherer Betrachtung wesentliche Gemeinsamkeiten feststellen, auch wenn die zugrundeliegenden Konzeptionen voneinander abweichen. Wenn man eine Unterscheidung der Konzepte vornehmen will, dann könnte man folgendermaßen abgrenzen: Da sind zuerst die kurzen, abstrakten Themen, kaum mehr als Motive, meist formal wenig gegliedert, die oft ohne Taktstriche notiert sind, z.B. „Batterie", „Walking Woman" oder „Ictus". Als zweites wären die Balladen zu nennen, erzählende Melodien, wie „Closer" oder „Ida Lupino". Drittens bestehen viele der Stücke von Carla Bley aus Kombinationen von modalen Teilstücken; einzelne jeweils auf einer Tonart basierende Elemente werden – oft mit einheitlicher Melodie – zu größeren Zyklen aneinandergefügt, wie „Syndrome", „Ad Infinitum", „Turns" oder „Floater". Schließlich entwarf die Komponistin schon in frühen Jahren ausgedehntere Komplexe, bei denen die verschiedenen Konzepte verbunden werden, z.B. „Doctor", „Gloria", „Rhymes". Dann gestaltete sie gelegentlich den ganzen Ablauf und plant auch Soli formal genau ein.

Abstrakte Motive

Als Beispiel für die abstrakt-kurzen Themen möchte ich hier „Batterie" (enthalten auf zwei Schallplatten von Paul Bley: ESP 1008 ST und ESP 1021 ST) betrachteten (s. Bild 1). Zunächst einmal ist bei dem kurzen Thema eine intensive Motivarbeit festzustellen, es besteht eigentlich nur aus wenigen Partikeln mit Motivcharakter. Die Motive selbst habe ich mit a_1, a_2 bezeichnet, ihre Variationen mit (a_1), (a_2). „Batterie" hat eine leicht asymetrische Form AABA, das Material beschränkt sich fast ganz auf die Motive. Die thematische Substanz ist also schon in der ersten Präsentation der beiden Motive enthalten, zusammen bilden sie beinahe einen zwölftönigen Lauf (gekennzeichnet mit — 1.—). Lediglich zwei länger ausgehaltene Parallelen mit angehängten Achteln (markiert als — 2. —) im Mittelteil B unterbrechen diese Motivik, sie wirken als Ruhepunkte in der zerrissenen Melodie. Außerdem sind bei Carla Bleys Themen immer wieder kontrastreiche melodische Wendungen zu entdecken, hier als b eingezeichnet. Schon der mit — c → bezeichnete Komplex deutet die ausgiebige Verwendung von Chromatik im Gesamtablauf der Komposition an, d.h. daß bereits das


BASF
Steig auf in die
...mit der Chrom-Cassette
in der C-box
1. Besserer Klang
2. Mehr Ordnung
3. Kein Bandsalat
BASF
BASF
HIFI NACH DIN 45 500 UNBESPIELT
HIFI TO DIN 45 500 UNRECORDED
HIFI SELON DIN 45 500 VIERGE
132 m
chromdioxid
90
SM compact cassette

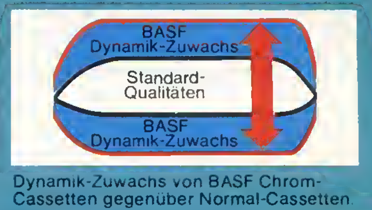
…Chromklasse...

Die BASF Chrom-Cassette mit dem Dynamik-Zuwachs

Mit dieser Cassette erreichen Sie HiFi. Spitzen-Recorder haben die Umschaltung für Chromdioxid-Cassetten. Bei allen Frequenzen bringt die BASF Chrom-Cassette höchste Dynamik, völlig rauscharme Aufnahme und Wiedergabe.
Selbstverständlich mit der BASF Spezial Mechanik SM gegen Bandsalat.

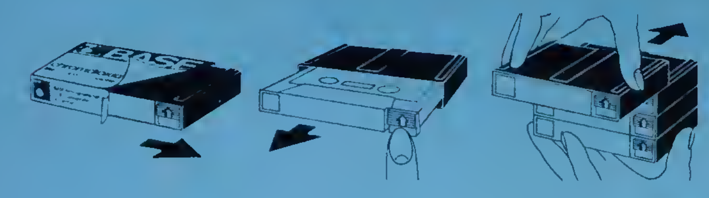


Patents Pending



Dynamik-Zuwachs von BASF Chrom-Cassetten gegenüber Normal-Cassetten.

BASF Cassetten haben die Ordnungsautomatik C-box



Bei BASF kaufen Sie die Ordnung automatisch mit. Ein leichter Druck auf die rote Taste gibt die Cassette blitzschnell frei. Mit einem Handgriff kann sie problemlos entnommen werden. Die C-box ist endlos zu stapeln, leicht zu beschriften, spart Platz und sieht gut aus.

Das BASF Cassetten-Programm mit dem Dreier-Vorteil

Nur BASF bietet 3 Vorteile bei jeder Cassette:

1. Die Spezial Mechanik SM
2. Die praktische C-box
3. Den Dynamik-Zuwachs



LH SM, wenn Sie eine gute Cassette brauchen.



LHsuper, für 50 % Klanggewinn.



Chromdioxid, wenn Sie HiFi erreichen wollen.



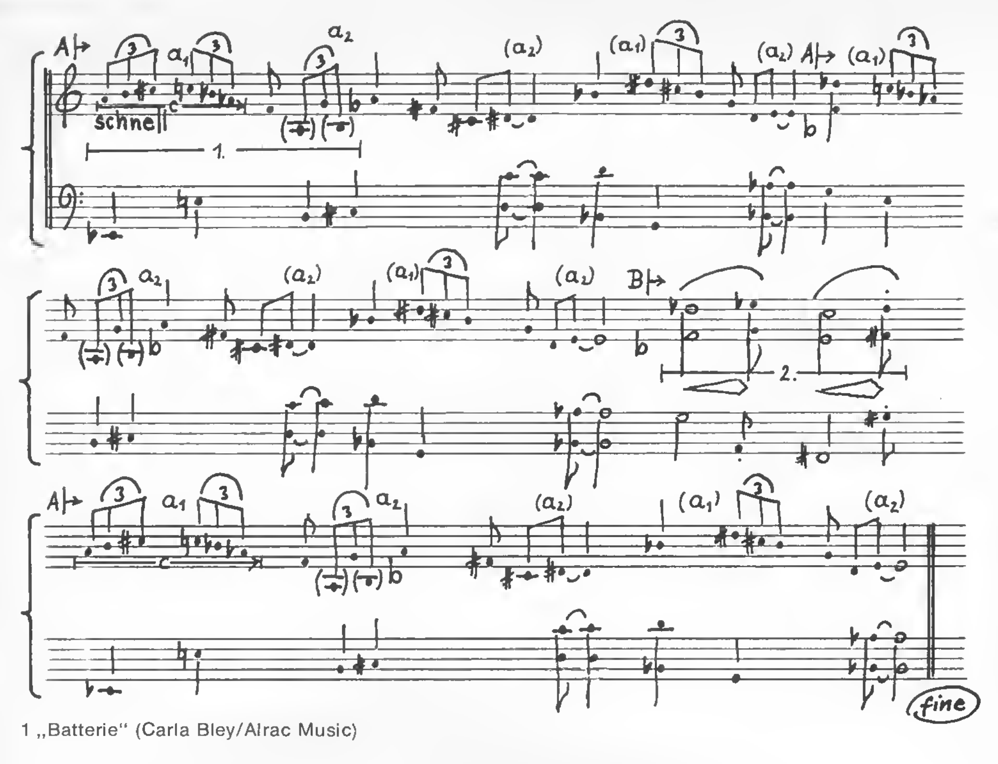
ferrochrom, für das HiFi-Maximum.

Das BASF HiFi Stereo Deck: Testurteil „Gut"

Weiterentwicklung des bei der Stiftung Warentest (2/75) und in internationalen Tests mit „gut" beurteilten Stereo Decks. Dieses BASF HiFi Stereo Deck 8200 übertrifft die HiFi-Norm DIN 45 500 in allen mechanischen und elektroakustischen Eigenschaften. Excellente Wiedergabe durch die Rauschunterdrückungs-Systeme Dolby und DNL. Automatische Umschaltung auf Chrom-Cassetten, manuell auf ferrochrom-Cassetten. BASF HiFi Stereo Deck 8200 – damit Ihre BASF Cassetten ihr Bestes geben.
Weitere Bausteine der BASF HiFi-Anlage: Receiver, Plattenspieler und Boxen. Alle BASF HiFi-Komponenten sind voll kompatibel mit allen im Markt befindlichen HiFi-Anlagen.

BASF Produkte erhalten Sie beim Fachhandel.





1 „Batterie“ (Carla Bley/Alrac Music)

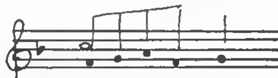
2 „Closer“ (Carla Bley / Alrac Music)

Thema dem ganzen Stück eine freie Tonalität gibt, in der jeder Ton spielbar ist. Dies gilt für viele Stücke der Komponistin, entsprechend läßt die Harmonik – bei diesen Klaviernotierungen also die Begleitung in der linken Hand – viel Raum. Einzeltöne, häufige Parallelen (vor allem große oder kleine Septimen, Sexten, Quinten mit der Prime) sowie wenige Dreiklänge schränken die freie melodische Entfaltung nicht ein, sie dienen fast nur als Akzente. Frei ist auch die Rhythmik: Der Verzicht auf Taktstriche deutet an, daß die Interpreten sich nach dem individuell empfundenen (meist schnellen) Puls richten sollten. – Aber gerade auch bei Balladen wie „Closer“ überläßt Carla Bley gern das Timing dem Spieler. Auch hier ist gegebenen Motiven (a_1 und a_2) eine wichtige Rolle zugedacht. Das formal freie Thema wird von der ersten Deklamation (markiert mit — 1. —) geprägt, vier verlangsamend anzuschlagende Viertel (bezeichnet mit — 2. —) bilden einen Angelpunkt des Ablaufs. Die Passage — c → ist insgesamt betrachtet chromatisch.

Viel an Wirkung gewinnt die Ballade „Closer“ (s. Bild 2), wenn sie ganz konzentriert und bewußt intoniert wird. Die Obertöne – gerade der mit der linken Hand zu spielenden Fragmente (Einzeltöne, Parallelen und – z. T. „dissonante“ – Dreiklänge) – sollten im Sinne der Komponistin regelrecht ausgehört werden. In das Verklingen dieser Baßanschläge hinein wirkt die Melodie. Paul Bley hat von diesem Thema sehr sensible Aufnahmen gemacht, bei einem unbegleiteten Solo (auf ECM 1023 ST) scheint die Melodie aus dem Nichts aufzutauchen und ebenso zu verklingen. Eine Trio-Version von Paul Bley ist auf ESP 1021 zu finden, Carla selbst nahm mit „Jazz Realities“ auf Fontana 881010 ZY die Ballade im Quintett auf. – Jetzt soll hier ein Beispiel von Carla Bleys Kompositionsweise mit modalen Konzepten analysiert werden. Wir wollen uns „Syndrome“ vornehmen, aber auch „Ad Infinitum“, „Turns“, „Floater“ oder „Rhymes“ wären als Beispiele möglich.

Modale Konzepte . . .

Das Thema „Syndrome“ (s. Bild 3) ist mittelschnell zu spielen, im ganzen Verlauf der Komposition wird das Kernmotiv a



nur geringfügig variiert, wodurch eine beabsichtigte Monotonie aufkommt. Bei den Variationen ist dem Motiv gleich als rhythmische Veränderung ein Achtel vorgesetzt, dann wird es verlängert oder verdoppelt, ohne daß sich Wesentliches ändert. Im ersten Drittel der Komposition ist das Motiv in zwei verschiedenen harmonischen Blöcken gefaßt (I und II), die sich abwechseln: I, II, I, II, I. Dann folgen drei sich ähnelnde, abwärts gerichtete Kadenzteile, in denen dasselbe Motiv im Mittelpunkt steht (III', '', '''). Davon sind III' und III'' gleichlang, III''' ist verlängert. (Der Pianist Paul Bley hat bei seinen Interpretationen auf Byg 529114 und Milestone MSP 9046 nach dem Thema das Kernmotiv vor der Improvisation noch mehrmals wiederholt.) Soviel zum formalen Aufbau und zur linearen Entwicklung. Zur Harmonik: Es treten nur zwei verschiedene Akkordstrukturen auf, einmal Verbindungen von Tonika, Quarte und kleiner Septime, zum anderen Tonika, Quarte und Quinte (die zusammen als „Dissonanz“ eine eigenwillige, frische Färbung geben). Das harmonische Material ist also recht einfach, die Klänge sind transparent. Teil I steht in F, Teil II in E♭, die verwendeten Akkorde sind gleichartig aufgebaut wie bei I. Danach geht Teil III' über Harmonien in B♭, A♭ und F, Teil III'' über H, A und F, III'' benutzt ausschließlich die Akkorde mit Quarte und Quinte, III''' läuft über A♭ und G♭, es endet ebenfalls auf F; neben den Quart-Quint-Akkorden sind von A♭ und G♭ wieder je einmal Septimakkorde gesetzt. Die im gesamten Verlauf dominierenden Tonarten F, E♭, B♭ und A♭ sind untereinander eng verwandt, bei den kontrastierenden Modi stehen H und G♭ (= F♯) wiederum zueinander in naher Beziehung, lediglich A ist eine Einzelerscheinung. Das Stück gewinnt Reiz durch die periodisch und strukturmäßig unregelmäßige Abfolge der Harmonien. Modale Improvisationen über das Thema könnten durchweg mit F-moll- und C-moll-Skalen bestritten werden. Trotzdem ist „Syndrome“ – wie die meisten modal konzipierten Stücke von Carla Bley – keineswegs eindimensional. Es hat Ähnlichkeit mit John Coltranes ersten modalen Aufnahmen wie „My Favorite Things“ oder „Olé“. Allerdings galt das Hauptinteresse der Komponistin nie der Harmonik; vielmehr ist sie an rhythmischen Variationen und linearen Entwicklungen orientiert. Diese Interessen lassen sich z. B. an der Komposition „Doctor“ erkennen, in der sie die genannten Konzepte zu einem komplexen Ablauf von 248 Takten plant. Komplizierte Arrangements wechseln sich mit Soli ab, für die das harmonische Gerüst gegeben wird. Das asymetrische Stück wirkt als Vorstufe zu Carlas späteren längeren Werken, den Suiten. Ich möchte bei „Doctor“ (Bild 4) eine Reihe

CARLO MARIA GIULINI

auf »Deutsche Grammophon«





FRANZ LISZT
Konzerte für Klavier und Orchester Nr. 1 Es-dur und Nr. 2 A-dur
Lazar Berman, Klavier
Wiener Symphoniker
⊙ Stereo 2530 770
Stereo 3300 770



MODEST MUSSORGSKY
Bilder einer Ausstellung
SERGE PROKOFIEFF
Symphonie Nr. 1 D-dur op. 25 (Klassische)
Chicago Symphony Orchestra
⊙ Stereo 2530 783
Stereo 3300 783



GUSTAV MAHLER
Symphonie Nr. 9 D-dur
Chicago Symphony Orchestra
2 ⊙ Stereo 2707 097
Kassette mit illustriertem Begleitheft



Klassik - erstklassig

von melodischen und rhythmischen Charakteristika in Carla Bleys Kompositionen aufzeigen, die das Werk der Komponistin durchaus in die moderne Jazztradition, in die direkte Herkunft von Bebop und Cool stellen.
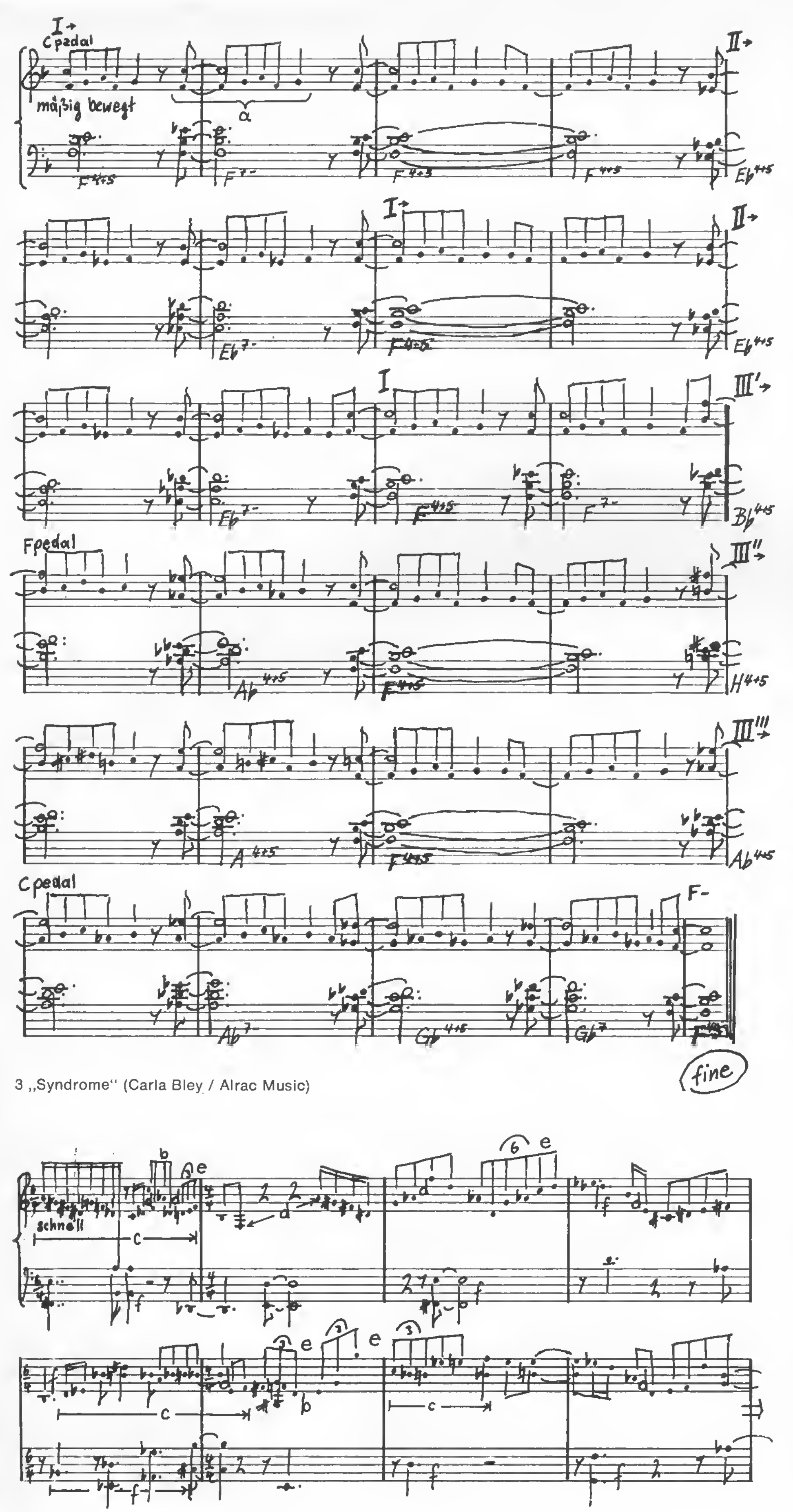
. . . und freie Linien

Lineare Entwicklung beherrscht die Komposition, nicht ausgeprägte Motivarbeit. Die Wechselhaftigkeit der Läufe erinnert an Bebopthemen, z. B. von Charlie Parker, aber auch an Ornette Colemans Musik. Wie in Bop und Cool dominieren Achtelbewegungen (von noch flüssigeren Sechzehntelpassagen unterbrochen). Wir finden wiederum eigenwillig abrupte und abstrakte Wendungen b. Ähnlich wie im Bebop stehen Linien mit engen Intervallen – oft zur Chromatik neigend, z. B. bei den Markierungen — c → – in lebhaftem Kontrast zu mehr oder weniger großen Tonsprüngen d, wodurch der Eindruck der Zerrissenheit und des Bruchstückhaften entsteht. Auch die Vorliebe des Bop für Triolen e (bei „Doctor" auch Sextolen und Septolen), Punktierungen und Synkopen f (bei diesem Klavierstück hauptsächlich in der linken Hand) treffen wir an. Ungerade Metren waren im Jazz bis zu den späten fünfziger Jahren selten, dann wurden sie aber bald geradezu eine Mode. Bei Carla Bley ist ihre Verwendung allerdings keine Effekthascherei. „Doctor" enthält gleich mehrere Taktarten (6/4, 4/4, 3/4 und 5/4), was die Komposition äußerst schwer spielbar und swingbar macht. – Formal richtet sich Carla Bley hier wie sonst nach keinerlei Konvention, sie schafft ihre eigenen – mal geradezu primitiven, mal sehr komplexen – Formen.

Aus all diesen frühen Kompositionen von Carla Bley sind nun Eigentümlichkeiten und beherrschende Elemente hervorgehoben worden, die noch – wenn auch verschiedentlich in etwas anderer Form – die neuen Werke der Komponistin bestimmen. Bereits die frühen Themen wurden von anderen Künstlern bei Plattenaufnahmen gespielt. Vor fast zwanzig Jahren nahm Paul Bley wohl erstmals in einem Quartett auf Crescendo GNPS 31 eine Komposition seiner Frau auf: „0 Plus One". Ebenfalls Stücke von Carla Bley spielt die Jimmy Giuffre Three auf Verve MV 2516: Art Farmers Quartett auf Atlantic AS 128005, Steve Kuhn auf der deutschen Produktion MPS 15193 ST und Gary Burton erst neuerdings auf ECM 1072. Die Aufnahmen ihrer neueren und ausgedehnteren Werke nahm Carla bald selbst in die Hand, insofern stellt ihre Karriere in den letzten Jahren sich als eine Reihe von Plattenproduktionen dar, die alle in sich abgeschlossene suitenhafte Werke sind.

Der Überbau: Die Suiten

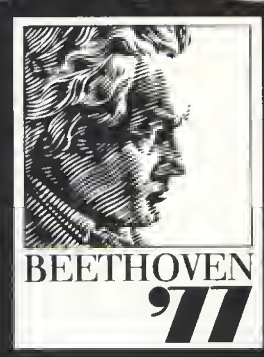
Vielleicht kam der Anstoß dazu von dem glücklichen Umstand, daß sie 1967 von dem schon populären jungen Vibraphonisten Gary Burton den Auftrag zur Komposition eines geschlossenen Ablaufs für eine ganze Langspielplatte bekam, die bei einer großen Plattenfirma erscheinen sollte. Mit „A Genuine Tong Funeral" (RCA LSP-398) wurde aus der Komponistin von Klavierstücken einer der eigenwilligsten Arrangeure von jazzmäßiger Bläsermusik, die nicht von besonderer Raffinesse (wie die Musik von Gil Evans), sondern von ihrem eigenwilligen Tonfall bestimmt wird. Wir hören auf „Tong Funeral"



3 „Syndrome" (Carla Bley / Alrac Music)

4 „Doctor" (Carla Bley / Alrac Music)

BEETHOVEN

1770 

1827

Beethoven-Werke in großer Vielfalt und berufener Interpretation – eine Tradition im Hause Deutsche Grammophon Gesellschaft

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Konzert für Klavier und Orchester Nr. 4 G-dur op. 58
Maurizio Pollini, Klavier
Wiener Philharmoniker
Dirigent: Karl Böhm
Stereo ⊙ 2530 791 ▭ 3300 791

BEREITS ERSCHIENEN:
LUDWIG VAN BEETHOVEN
Klaviersonate Nr. 30 op. 109
Klaviersonate Nr. 31 op. 110
Maurizio Pollini, Klavier
Stereo ⊙ 2530 645 ▭ 3300 645



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Septett für Violine, Viola, Klarinette, Horn, Fagott, Violoncello und Kontrabass Es-dur op. 20
Fuge für Streichquintett D-dur op. 137
Wiener Philharmonisches Kammerensemble
Stereo ⊙ 2530 799 ▭ 3300 799

⊙ Langspielplatte
▭ MusiCassette

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Symphonie Nr. 5 c-moll op. 67
Konzert für Klavier und Orchester Nr. 4 G-dur op. 58
Ouvertüre »Leonore III« op. 72 a
Claudio Arrau, Klavier
Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks
Dirigent: Leonard Bernstein
Stereo 2 ⊙ 2721 153
unverb. empf. Verkaufspreis
Doppelalbum **DM 29,–***
davon **DM 7,–**
zugunsten von **amnesty international**

Mitschnitt des Fernsehkonzertes am 1. Januar 1977 im ARD-Programm



Der lange Kampf für die Durchsetzung der Menschenrechte dauert noch an. Es ist heute wichtiger denn je, daß wir an diesem Kampf dort mitwirken, wo immer in der Welt diese Rechte verweigert werden.
Ich wünsche mir sehr, daß dieses Konzert zu vielen anderen ähnlichen Aktionen für die Freiheit inspiriert.

Leonard Bernstein



Klassik - erstklassig

knappe abstrakte Themen, vor allem aber parallel geführte Balladenlinien, von Saxophonen, Trompete, Posaune und Tuba vorgetragen. Die Harmonik dieser Sätze ist an ihre frühen Themen wie „Doctor" oder „Closer" angelehnt. Dazwischen stehen Solo-Passagen – hauptsächlich für Burtons Vibraphon und den Tenorsaxophonisten Gato Barbieri, der auf allen folgenden Platten der Komponistin als wichtige Solostimme mitwirkte – in durchweg modalen Konzepten, wie sie mit „Syndrome" aufgezeigt wurden. Außerdem gibt Carla Bley von nun an auch immer wieder Gelegenheit zu machtvollen, freien Kollektivimprovisationen. Über „Tong Funeral" schrieb sie: „Es sollte auf der Bühne aufgeführt werden, mit Beleuchtungen und Kostümen . . . Jede Ähnlichkeit mit chinesischer Musik oder Folklore, außer der dem ‚Funeral' zugrundeliegenden orientalischen dramatischen Qualität, war nicht beabsichtigt." Tatsächlich kann man jedoch bei einzelnen Motiven für Vibraphon und Guitarre an indonesische Gamelan- oder japanische Koto-Musik, bei den Bläsern – vor allem Barbieri – an das urtümliche sakrale Trompetenspiel tibetanischer Mönche denken. Allerdings hat die Komponistin hier so wenig wie in den späteren Werken versucht, Volksmusik nachzuempfinden oder nachzuschaffen. Noch weniger, sie zu „verjazzen". Dort wo Carla Bley fremde Traditionen zitiert oder assoziiert, kann man ihre Kompositionen Musik über Volksmusik nennen. Ihr Anliegen scheint dabei nicht zuvorderst eine „Weltmusik" zu sein. In „Tong Funeral" – der „dunklen Oper ohne Worte" – und den späteren „dramatischen" Suiten mit ihren abrupten musikalischen und handlungsmäßigen Wendungen und Verfremdungen sehe ich Ähnlichkeiten mit Bertolt Brechts Konzept des Epischen Theaters, der mit „Der gute Mensch von Sezuan" kein chinesisches und mit „Herr Puntila und sein Knecht Matti" kein finnisches Volksstück schrieb. Überdies: Die Nähe zu den Komponisten, mit denen der Stückeschreiber gearbeitet hat, zu Hanns Eisler und Kurt Weill, sucht Carla Bley ganz deutlich, wie weiter unten noch gezeigt werden soll.

Der Bassist Charlie Haden wurde von Liedern aus dem spanischen Bürgerkrieg zur Verwirklichung einer Schallplatte mit „Liberation Music" angeregt. Er gewann die wich-



tigsten New Yorker Jazz-Avantgardisten als Spieler und Solisten, die mit anderen Free-Musikern jener Zeit den weltanschaulichen Hintergrund in der marxistischen Philosophie gemeinsam haben, und Carla Bley als Arrangeur dafür. Abgesehen von zwei Ausnahmen stammen alle Sätze von ihr, zudem die Stücke „The Introduction", „The Ending To The First Side" sowie „Interlude (Drinking Music)". „Introduction" ist ein kurzer, schleppender, melancholisch klagender Marsch, der zu Hanns Eislers „Einheitsfrontlied" überleitet. Klavier (von Carla selbst übernommen), Baß und Schlagzeug spielen eine Strophe schnellen Marsch, dann kommt das Orchester, von Perry Robinsons Klarinette angeführt, dazu. Bei dieser Bearbeitung wurde Eislers ursprüngliche Klaviernotation nur geringfügig geändert. Auch „Los Cuatro Generales" und „Viva La Quince Brigada" sind eng an die Originale (gesungene Plattenaufnahmen werden als Färbung eingespielt) gebunden. Für Carla Bleys gesamtes Werk ist die „Liberation Music" nicht von erstrangiger Bedeutung, doch bietet sie eine gute Illustration auf dem Weg zu ihren weiteren Arbeiten. Einmal erprobt sie die Balance zwischen Arrangement und Freiheit in einer größeren Besetzung, zum anderen finden wir hier den einzigen ausdrücklichen Bezug auf einen Komponisten des Epischen Theaters, eben auf Hanns Eisler. (Die Aufnahmen erschienen bei Impulse unter AS 8193.)

Eigene Produktionen

„A chronotransduction" nennen Carla Bley und Paul Haines ihre Oper „Escalator Over The Hill". Die Szene spielt hauptsächlich in „Cecil Clark's old hotel", wo ganz unterschiedliche Gäste, darunter der Rock'n-Roll-Musiker Jack (gespielt von Jack Bruce, dem Hauptträger der kaum durchsichtigen Handlung), in lyrisch-assoziativen Texten rätselhaft über das alltägliche oder nicht alltägliche Leben und schließlich jene „Rolltreppe über den Hügel" philosophieren. Bereits die „Hotel Overture" enthält alle Merkmale von Carla Bleys Orchestermusik, dieser Satz endet mit einer langen, rauschenden Klangfläche – der großen Rolltreppe. Immer wieder kehren Parts einzelner Stimmen – ge-

Philips. Sieh' wie es klingt.

Philips erweitert technische Grenzen . . . Aktive Lautsprecherboxen mit integrierter Leistungs-Elektronik: MFB von Philips.

Motional-Feed-Back . . . MFB, ein von Philips zur Vollendung gebrachtes **Lautsprecherkonzept für perfekten HiFi-Klang.** Angewendet in der professionellen Studio-Technik wie auch von anspruchsvollen HiFi-Freunden. Eine wohldurchdachte Boxen-Konstruktion **mit integrierter Leistungs-Elektronik** ermöglicht höchste Klangpräzision im gesamten Übertragungsbereich.
Bisher ein Problem: die tiefen Bässe . . . Philips MFB-Baß-Lautsprecher haben einen Beschleunigungsmesser in Form eines piezokeramischen Elementes, genannt PXE. Dieser **mißt und analysiert den Schwingungsablauf** und korrigiert mögliche Klangverfälschungen, noch bevor sie hörbar werden. Das Ergebnis: Klare, saubere, **unverfälschte Baßwiedergabe** – auch **bei extrem kleinen Gehäusen.**
Bei allen Philips MFB-Boxen sind integrierte Verstärker Bestandteil der Leistungs-Elektronik. Darum hat Philips ein passendes Anlagenkonzept entwickelt. Modell und Anzahl der **MFB-Boxen bestimmen dann die Ausgangsleistung.** Auch bei vorhandenen Verstärkern wird die Leistung beliebig erhöht.

Wollen Sie mehr über Philips MFB-Lautsprecherboxen wissen, **fragen Sie Ihren Fachhändler.** Er berät Sie gern.



Das quadratische piezokeramische Element – PXE-Wandler – in der runden Printplatte ist das Herzstück jedes MFB-Lautsprechers.

Philips GmbH Änderungen und Liefermöglichkeit vorbehalten.

Philips – wir wissen wie

Bitte senden Sie mir weiteres Informationsmaterial.
Auf Postkarte kleben und einsenden an
Philips GmbH,
Postfach 10 14 20
– Rundfunk –
2 Hamburg 1.
HE 2/77



'SYMBOL OF QUALITY'
Monitor Audio

Die „Königlichen" jetzt in Deutschland

Tests sprechen für sich:
„POPULAR HIFI", 1975
„Fantastisch!"
„HIFI AND AUDIO", Mai 1975
„Die in allen Bereichen anzutreffende Offenheit des Klanges mag auch für den Stereoeindruck verantwortlich sein, wie er von diesen Lautsprechern erzeugt wird - und das war außerordentlich gut!"
„HOUSE AND GARDEN", April 1976
„Ihre Neutralität macht sie nicht ermüdend über lange Hördauer."
„HIFI ANSWERS", Dez. 1975
„Der Gesamteindruck, den ich mir nach ausgedehnten Hörproben von diesen Lautsprechern gemacht habe, war von einer sauberen, nicht ermüdenden Natur mit ausgezeichnetem Stereo-Eindruck."
usw.

Jetzt bei Ihrem HIFI-Händler!

Händler wenden sich an:

G. NIKLAS, Generalimporteur,
Flaunserstraße 6, 7801 Stegen



MA 3 Serie II

schulte und ungeschulte, gesungene oder gesprochene – oder von Stimmengruppen wieder, dazwischen instrumentale Balladen und Themen, Kollektive, Soli von Tenorsaxophon, Guitarre, Trompete, Klavier und Posaune – sowie kontrastreiche, farbige Zwischenspiele, u. a. von einer ins Geschehen integrierten Rock-Band: „Jack's Traveling Band" mit Bruce am E-Baß, Carla an der Orgel, dem Schlagzeuger Paul Motian und John McLaughlin. Vor allem gelingt bei den Aufnahmen der ständige Ausgleich zwischen Freiheit und Arrangement, wie ihn nur eine Gruppe sich bekannter oder befreundeter Künstler bewerkstelligen kann. Abgesehen von den neuen Rock-Elementen bleibt „Escalator" – allerdings mit einem reichen Spiel an Varianten – im Bereich und im Genre des von Carla Bley bis dahin Bekannten. Allein das oberflächliche Anhören der sechs Seiten dieser Schallplattenoper (JCOA Records JT 4001) ist ein abendfüllendes Programm.

Von den neuesten Werken der Komponistin scheint mir indessen das Album „Tropic Appetites" (Virgin Records-Watt/1) die konzentrierteste künstlerische Aussage zu machen. Diese Suite enthält in knapper Form sämtliche Merkmale der Musik Carla Bleys. „Tropic Appetites" ist ein Stimmungsbild, doch mit dramatischer Entwicklung und wechselnden musikalischen Farben. Paul Haines schrieb Texte dazu, die von Julie Tippetts, der jungen Frau des gleichnamigen englischen Avantgarde-Pianisten, ebenso expressiv wie sensibel gesungen werden. „What Will Be Left Between Us And The Moon Tonight?" gibt Gato Barbieri Raum zu einem langen Tenorsaxophonsolo vor einem Conga-Rhythmus mit Elementen des Tango und des Latin Boogaloo, nicht zuletzt den Bläsersätzen à la Tito Puente. Es gehört zu Carlas modalen Stükken, die Harmonik bleibt den Akkordstrukturen der frühen Themen verwandt. Deutliche Anklänge an die Musik von Kurt Weill hat „India", man kann z. B. an den „Anstatt-daß-Song" oder „Polly's Lied" aus der „Dreigroschenoper" denken. Julie Tippetts singt dieses „India" vor einer Begleitung mit Klarinette, Violine, Posaune und Tuba, also einer ausgesprochen Weillschen Instrumentierung. Sofort wird man bei „Enormous Tot" Part I an Weills „Tango-Ballade" erinnert, doch dürfte für den Tango-Bezug auch der Argentinier Barbieri als Einfluß auf Carla Bley wichtig sein. Rhythmisch und im Gesangsstil ist „Enormous Tot" Part II an den populären Hard-Rock angelehnt, im Genre ihrer eigenen Balladen bleibt Carla Bley mit „Caucasian Bird Riffles". An frühe Stücke wie „Around Again" erinnert das volksliedhafte Jazzthema „Funnybird Song". Mit „Indonesian Duck Sucking Supreme" und „Song Of The Jungle Stream" (dem Bebop-Arrangeur Tadd Dameron gewidmet) knüpft Carla Bley an ihre alten abstrakten, von der Chromatik geprägten Linien an. Auch im Gebrauch der Chromatik – wie eben in der Instrumentierung sowie der einfachen, doch „dissonanten" Harmonik – zeigt sich wohl Carla Bleys Interesse an Kurt Weill und den anderen Brecht-Komponisten.

In manchen Passagen von Carla Bleys bislang letztem Werk „3/4" für Klavier und Orchester kann man jedoch bezüglich des Materials auch starke Ähnlichkeiten mit der Musik Erik Saties erkennen (die ja in Jazzkreisen ohnehin sehr beliebt ist), z. B. den „Gymnopédies" (etwa in der von Claude Débussy instrumentierten Version). Mit collagenhafter Musik – ähnlich wie Carlas „Tong Funeral" oder „Tropic Appetites" – verursachte Satie bereits im ersten Viertel unseres Jahrhunderts einen seiner Skandale, nämlich mit dem Ballett „Parade". Tatsächlich verbindet Carla Bley in ihren Kompositionen Elemente aus vielen Quellen. In „3/4" (erschienen auf Virgin Records-Watt/3) trifft man symphonische Streichersätze und pianistische Solopassagen, jazzmäßige Bläser und folklorenhafte Modalität. (Die Komponistin spielt auf der Platte selbst den Solopart. Ihr Klavierspiel – auch auf den Platten anderer Künstler – ist zwar hörenswert, hat aber bedeutend weniger Farbigkeit und Individualität als ihre Kompositionen, weshalb ich diese Seite nur streife.)

Die Frau in einer Männermusik

Auch dort, wo Carla Bley musikalische Collagen anlegt, bleibt ihre Musik einheitlich und geschlossen. Sicher spielt dabei eine Rolle, daß ihre Schallplattenwerke von einem festen Musikerstamm realisiert wurden, immerhin bildet jedoch die stilistische und atmosphärische Einheit eine der wichtigsten Qualitäten der Musik dieser Komponistin. Weiterhin fasziniert, daß die neueren Werke den Rahmen des Jazz sprengen, ohne indessen die Verwurzelung in der Jazztradition, dem Bebop und noch früheren Spielarten – vor allem bei „Tong Funeral" und „Tropic Appetites" deutlich – zu verlieren. Carla Bleys Kompositionen gehören – wenn dieser Begriff überhaupt sinnvoll eine Kategorie einrichtet – ebenso gut in den Bereich der „Zeitgenössischen Musik", in der es nicht vieles gibt, was diesen Stücken an Intensität, Spannkraft und Farbigkeit gleichkommt. Hier möchte ich die frühen Themen nicht ausnehmen. Im Gegenteil, sie scheinen mir als kreative Leistungen fast noch wesentlicher als die neueren Kompositionen; denn diese sehr individualistischen Experimente bereiten all das vor, was heute mit aufwendigen Mitteln verwirklicht worden ist. Wir wollen uns andererseits darüber im klaren sein, daß Carla Bley im Laufe ihrer Karriere Förderung und Hilfe von vielen Seiten erfahren hat. Als junge weiße Künstlerin, die der amerikanischen Mittelschicht entstammt, waren viele Dinge für sie von Anfang an nicht unmöglich, die für den durchschnittlichen amerikanischen Musiker unerreichbar sind. Ihre besondere Rolle als Frau in einer Männermusik mag dabei ein Problem, aber auch ein Vorteil gewesen sein. Jedenfalls blieben den Vorgängerinnen von Carla Bley, den beiden schwarzen Komponistinnen und Arrangeurinnen Mary Lou Williams und Melba Liston, wie auch eigentlich der parallel mit Carla Bley wirkenden ebenfalls schwarzen Alice Coltrane solche Erfolge und eine so breite Anerkennung versagt. Günter Buhles

PATHOS UND LIBERALITÄT

ZUM TOD DES KOMPONISTEN BENJAMIN BRITTEN

„Die Welt ist ärmer geworden, seit dieser Gigant nicht mehr auf ihr weilt" – mit diesen Worten kommentierte der damals 38jährige Benjamin Britten den Tod Arnold Schoenbergs im Jahre 1951. Der Ausspruch charakterisierte weniger den Angesprochenen als den Sprechenden: das Pathos und die Liberalität zumindest von Brittens Kunstbegriff und -praxis. Pathos: jene Werke, in denen er seine Musiksprache zur größten Leidenschaftlichkeit hochtrieb, sind zugleich diejenigen, in denen die Betroffenheit des Künstlers durch geschichtliche Vorgänge zum Gefäß für das Leiden der ganzen Welt wurde. Die 1939 zum Gedenken der im spanischen Bürgerkrieg in der Internationalen Brigade gefallenen Engländer komponierte „Ballad of Heroes" ist das erste Werk in dieser Reihe, das „War Requiem" von 1962 wurde das bekannteste. Liberalität: als Britten dem toten Schoenberg seinen Tribut zollte, tat er das nicht einem Lehrer, dessen Lehren er befolgt hätte; im Gegenteil: lange Zeit war Britten der erfolgreichste europäische Komponist, der sich der Konsequenz aus Schoenbergs Material-Revolution widersetzte: für Britten war und blieb das dur-moll-harmonische Material auch weiterhin ausnutzbar. Daß er ein einziges Mal in seinem Werk auf die Schoenbergsche Reihentechnik Kurs nahm, ist bezeichnend: denn das geschah in jenem Kriegs-Requiem, das für Brittens Pathos solcherweise ebenso charakteristisch wurde wie für seine Liberalität.
Seit 1970 wußte die musikalische Welt, daß es schlecht um Brittens Gesundheit stand, und als er drei Jahre später in dem Fischerdorf Aldeburgh, das er seit 1947 zusammen mit seinem Kunst- und Lebensgefährten Peter Pears bewohnte und zum vielleicht sympathischsten Festspielort der Welt entwickelt hatte, an der Uraufführung seiner Oper „Death in Venice" (nach Thomas Manns Erzählung) nicht teilnehmen konnte, war er schon ein vom Schicksal Gezeichneter. Der operative Einsatz eines Herzschrittmachers hat ihm dann noch drei Lebensjahre, genau bis zum 4. Dezember 1976, ermöglicht, aber „Der Tod in Venedig" blieb sein Schwanengesang. Brittens Kunst war immer eine Meta-Kunst: Musik über eine andere Musik oder Kunst. Dieser Bogen spannt sich von den Variationen über ein Thema seines Lehrers Frank Bridge aus dem Jahre 1937 bis hin eben zu jenem „Tod in Venedig", der in mehrfacher Hinsicht ein Hommage ist: für den Dichter Thomas Mann, den von diesem verewigten Maler Gustav Aschenbach, dann für Gustav Mahler, auf den Visconti seine Verfilmung der Mann-Novelle bezogen hatte, und schließlich für den Tenor Peter Pears, der diese Rolle wie viele andere der besten Partien Brittens kreiert hat. Daß diese Parabel von der Bedrohung und dem Untergang einer Kunst-Welt Brittens letztes Großwort war, ist sicher mehr als ein Zufall.

Aber Meta-Musik hat bei Britten nicht nur privatistische Züge, sondern bedeutet auch seine Fähigkeit, musikkulturelle Strömungen aus anderen Ländern, Kontinenten und Jahrhunderten in seinem Werk widerklingen zu lassen. Daß dieser Eklektizismus fast nie wie Kunst aus zweiter oder dritter Hand wirkte und andrerseits nicht zu einem Surrogat für britische Herrschaftlichkeit wurde, ist Brittens hochentwickelter Kunstmoral zu verdanken. Diese hat ihn selbst in schwächeren Werken davor bewahrt, platte Eindeutigkeiten zu produzieren. So gelang es ihm etwa in der Henry-James-Vertonung „The Turn of the Screw", das menschliche Wahrnehmungs- und Beurteilungsvermögen einer konstruktiven Kritik zu unterziehen. In diese bezog er in seiner Oper nach Hermann Melvilles „Billy Budd" moralische und militärdisziplinarische Probleme ein, wie er in der Fernseh-Oper „Owen Wingrave" (wieder nach Henry James) die Fragwürdigkeit einer aus dem britischen Imperialismus abgeleiteten Lebensauffassung thematisierte. Und nicht einmal seiner zur Krönung Elisabeths II. geschriebenen „Gloriana" wird man die apologetische Verbeugung vor den Großen dieser Welt vorhalten können. Eher ist gerade diese Oper zu einem für Britten typischen Fall von erinnernder Kunst geworden: Brittens Rückbezüge auf die elisabethanische Musik stilisieren sein Werk zum integralen Bestandteil einer spezifisch britischen Musik-Tradition, zugleich aber wird dieses Kontinuum (ganz anders als etwa bei Edward Elgar oder Ralph Vaughan Williams) in die Geheimform einer Elegie gekleidet: solche Zeiten kehren nicht wieder.
Zweifellos war Benjamin Britten der überragende Vertreter einer Idee von Musica Britannica in unserem Jahrhundert (und zwar über seine erwähnten älteren Kollegen hinausgehend), aber sein in den Purcell-Variationen „A Young Person's Guide to the Orchestra" zur brillanten Virtuosität sich steigerndes Selbstbewußtsein schloß immer dessen Hamletsche Dimension ein: jene Last des Bewußtseins von sich selbst, das unsere Geschäftigkeit hemmt, ja Feiglinge aus uns allen macht. Solcher Verzicht auf die selbstüberhebende Kraft eines geschichtlichen Selbstbewußtseins macht Brittens Größe aus – auch als Interpret anderer Komponisten, wenn er als Dirigent oder als Klavierbegleiter seines Freundes Peter Pears zum unvergeßlichen Sprachrohr Bachs, Mozarts und Schuberts wurde. Möge die Hamburger Teldec es uns leichter machen, diese Unvergeßlichkeit Brittens nachzuvollziehen. Das Britten-Repertoire auf dem deutschen Plattenmarkt bedarf dringend der Auffrischung, und zwar in der ganzen Bandbreite Brittenscher Kunst: von Bach bis Britten selbst.

Ulrich Schreiber

Alfred Brendel
der im Alter von 29 bis 34 Jahren für Vox schon einmal Beethovens Klavierwerk eingespielt hat (vgl. Brendels Ausführungen hierzu in Heft 5/66 und Rezension 8/66), spielt in der Zeit vom 8. 12. 76 bis 25. 2. 1977 in Stuttgart und in München, jeweils an 7 Abenden, alle Sonaten Beethovens in zwei Konzertzyklen. Brendel rechnet damit, daß die 1971 begonnenen Aufnahmen für die Philips-Gesamtausgabe bis Mai 1977 beendet sein werden. Die Kassette dürfte spätestens Anfang 1978 erscheinen.
Am ersten Abend im Mozart-Saal der Stuttgarter Liederhalle spielte Brendel die Sonaten op. 2 Nr. 2 A-dur, op. 13 c-moll Pathétique, op. 31 Nr. 1 G-dur und op. 109 E-dur. Ganz ähnlich geschickt ist das „Mischungsverhältnis" von frühen, mittleren und späten Sonaten auch an den anderen Abenden.
Am ersten Abend in Stuttgart präsentierte sich Brendel an einem fabelhaft klingenden, von ihm selbst intonierten Instrument in Top-Form. Ein Vergleich mit dem jüngeren Brendel (anhand der Vox-Aufnahmen) ging klar zugunsten des älteren „Live-Brendel" aus. Brendel hat an technischer Brillanz hinzugewonnen. Daß er diese kompromißlos der musikalischen Aussage unterordnet, die ein hohes Ausmaß an Reife erkennen läßt, macht die Faszination Brendelscher Meisterschaft aus, die in Sachen Beethoven möglicherweise ihren Kulminationspunkt erreicht hat. Noch ausstehende Termine: Stuttgart 2., 10. und 25. Februar; München 5., 12. und 23. Februar. Br.

Mstislaw Rostropowitsch
spielte am 3. 12. 76 im Kongreß-Saal des Deutschen Museums in München das Violoncellokonzert von Schumann, begleitet von den Münchner Philharmonikern unter James Loughran. So hinreißend Rostropowitsch den Solopart auch spielte, so wenig konnte das unflexibel jeden vom Solisten ausgehenden agogischen Impuls ignorierende Orchester überzeugen.
Am 4. 12 sollten Rostropowitsch und seine Frau Galina Wischnewskaja Ehrengäste eines von EMI-Electrola im Hotel Vierjahreszeiten gegebenen Presse-Essens sein. Kurz bevor Rostropowitsch die Anwesenden hätte begrüßen sollen, erfuhr er vom Tode Benjamin Brittens. Zwar erschien Rostropowitsch mit seiner Frau, aber nur, um mit tränenerstickter Stimme mitzuteilen, daß es ihm angesichts der Nachricht vom Tode seines Freundes Benjamin Britten nicht möglich sei, am Essen teilzunehmen. Ein eindrucksvoller Beweis tiefempfundener Freundschaft und Verehrung war in diesem Augenblick wohl kaum denkbar.
Von Dr. Kier erfuhren dann die anwesenden Gäste, daß die von Rostropowitsch in London mit dem Philharmonic Orchestra aufgeführten Tschaikowsky-Symphonien aufgenommen worden seien und im Herbst 1978 bei EMI erscheinen werden, daß der Violoncellist mit dem Orchestre National unter Bernstein in Paris das Violoncellokonzert von Schumann und Blochs Schelomo eingespielt habe und daß die Violoncellokonzerte von Dvořák und Saint-Saëns mit dem London Philharmonic Orchestra und Rostropowitsch aufgenommen worden seien. Die Gesamtaufnahme der Bachschen Solo-Suiten für EMI habe Rostropowitsch zugesagt, aber er wolle diese Werke noch einige Zeit neu erarbeiten. Br.



Schallplatten-chronik des Monats

Im Rahmen der Melodija-**Gesamtaufnahme der Symphonien von Schostakowitsch** unter der Leitung von Kyrill Kondraschin veröffentlicht Eurodisc in diesem Monat eine Neuproduktion der „Leningrader“ Symphonie Nr. 7, ergänzt durch das Jewtuschenko-Poem „Die Hinrichtung des Stepan Rasin“ (27413 XFK).

Da nicht mehr damit zu rechnen ist, daß Rudolf Barschai seinen Beethoven-Zyklus durch eine Einspielung der neunten Symphonie vervollständigen kann – der Dirigent unterliegt bekanntlich gewissen Beschränkungen seiner Tätigkeit, seit er die Emigration nach Israel beantragt hat –, entschloß Eurodisc sich, die noch unveröffentlichten Einspielungen der Symphonien Nr. 7 und 8 durch eine Aufnahme der Chorfantasie (mit Swjatoslaw Richter als Klaviersolist) zu ergänzen und diese drei Werke zur abschließenden dritten Kassette der **Moskauer Beethoven-Serle** zusammenzufassen (27920XDK).

Von **Karl Böhm** erscheint in diesem Monat eine Aufnahme der letzten beiden Mozart-Symphonien mit den Wiener Philharmonikern (DG 2530 780). Bereits produziert ist eine Neuaufnahme des „Heldenlebens“ von Richard Strauss, als nächstes Opernprojekt steht Mozarts „Idomeneo“ in Dresden auf dem Programm. Geplant scheint außerdem ein Mitschnitt des „Don Giovanni“ in Salzburg zu sein.

Christoph von Dohnanyi dirigiert die Wiener Philharmoniker in einer Neuaufnahme der Symphonien Nr. 1 und 5 von Mendelssohn (Decca 6.42165). Die Platte ist der Beginn einer neuen Gesamtaufnahme der Mendelssohn-Symphonien.

Leonard Bernstein verlegt seine Aktivitäten zunehmend in die Alte Welt: Er wird in diesem Jahr u.a. im März in Israel sein 30jähriges Dirigentenjubiläum feiern, im Juni beim Mainzer Gutenbergfest mitwirken, im August in Ossiach eigene Werke dirigieren und im folgenden Monat beim Bonner Beethoven-Fest aktiv werden. Bei dieser Gelegenheit sollen auch die ersten Beethoven-Aufnahmen Bernsteins für die Deutsche Grammophon entstehen. Der Vertrag mit DG sieht eine Aufnahme aller Instrumentalwerke Beethovens – Symphonien, Konzerte, Ouvertüren – sowie der Missa solemnis und des „Fidelio“ vor. Im Gegensatz zu der gerade abgeschlossenen dritten Karajan-Produktion der neun Beethoven-Symphonien sind die Bernstein-Einspielungen als DGs „Beethoven der 80er Jahre“ konzipiert. Der Amerikaner wird außerdem für Grammophon die meisten seiner eigenen Orchesterwerke dirigieren. Der im Oktober 1976 mit EMI abgeschlossene Schallplattenvertrag wird sich früher auswirken: Vier Platten mit Schumanns Cellokonzert und Blochs „Schelomo“ (Solist: Rostropowitsch), Berlioz' „Harold in Italien“ und der Symphonie fantastique sowie drei Werken Darius Milhauds werden bis zum Frühsommer dieses Jahres erschienen sein.

Nach seiner Aufnahme der Neunten von Mahler und einer Platte mit Mussorgsky/Ravels „Bildern einer Ausstellung“ sowie Prokofjews Symphonie classique, die im Vormonat erschienen sind, wird **Carlo Maria Giulini** für die Deutsche Grammophon in diesem Jahr Schuberts und Dvořáks Neunte dirigieren. Seine Zusammenarbeit mit EMI läuft daneben unverändert weiter: In Chicago sind vor kurzem neue Produktionen mit Dvořáks Siebenter und dem Brahms-Violinkonzert (Solist: Itzhak Perlman) entstanden, in London hat Giulini zusammen mit Rostropowitsch Dvořáks Cellokonzert aufgenommen; als nächstes steht eine Bruckner-Neunte auf EMIs Produktionsplan.

Als neunte Platte der **Festival Strings Lucerne** seit Beginn der Zusammenarbeit mit Eurodisc im Jahre 1974 erscheint in diesem Monat eine Einspielung von Bachs „Musikalischem Opfer“ in Baumgartners Einrichtung (27319KK). Als zehnte LP wird eine Einspielung von fünf Konzerten aus Vivaldis „Estro armonico“ mit Josef Suk (27896KK) folgen.

Kyung Wa-Chung ist die Geigensolistin einer Neuproduktion der Violinkonzerte Nr. 5 von Vieuxtemps und Nr. 3 von Saint-Saëns, das London Symphony Orchestra spielt unter Lawrence Foster (Decca 6.42129).

Dieter Klöcker und die Solisten des Consortium classicum haben im November 1976 in London zusammen mit Neville Marriners Academy of St. Martin-in-the-Fields Konzertmusik der Frühklassik aufgenommen. Während einer dreiwöchigen Aufnahmezeit wurde Material für 6 LPs produziert, die im Herbst 1977 erscheinen sollen. Zur gleichen Zeit soll die Electrola-Serie „..., seine Freunde und Schüler“ mit einer Schubert-Kassette abgeschlossen werden.

Dezsö Ránki ist der Interpret des vierten und letzten Bandes der neuen ungarischen Gesamtaufnahme der Klavierwerke Haydns, der jetzt noch vor Erscheinen der Bände 2 und 3 von Hungaroton veröffentlicht wurde (SLPX 11625/27) und die Sonaten Nr. 54 bis 62 enthält (Zählung nach Christa Landons Wiener Urtext-Ausgabe). Ránki schloß 1976 einen Vertrag mit der Hamburger Teldec, als dessen erstes Ergebnis eine Gesamtaufnahme von Béla Bartóks „Mikrokosmos“ eingespielt wurde.

Die RBM Musikproduktion, Mannheim, hat ihre Serie **„Kostbarkeiten der Klavierliteratur“** fortgesetzt mit einer Rachmaninow-Platte (RBM 3046), die als Hauptwerk die wichtigen, aber selten gespielten und aufgenommenen (z.B. auf Orion 75168 mit Paulina Drake) Chopin-Variationen op. 22 (über das c-moll-Prélude) enthält. Solist ist wiederum der Nürnberger Pianist Hans-Dieter Bauer, der bereits die erste Folge der Serie mit der verdienstvollen Premiere der b-moll-Sonate von Julius Reubke bestritten hat (RBM 3044). Als nächste Folge ist eine Zusammenstellung von Variationen verschiedener Komponisten über Themen Mozarts vorgesehen, Interpret wird Hans-Helmut Schwarz sein.

Lazar Berman weiterhin als päter Hans im Glück: Die Aufnahme des d-moll-Konzerts von Rachmaninow Ende November 1976

beeindruckte den Londoner CBS-Stab so stark, daß die Platte schon im nächsten Monat als „Schnellschuß" herauskommen soll, nur wenige Wochen nach Bermans neuer Beethoven-Platte mit den Sonaten op. 31 Nr. 3 und der Appassionata.
Währenddessen schreitet die Reaktivierung älteren Berman-Materials rüstig fort: Noch 1976 gab Peerless in England eine Vierplatten-Kassette (Best.-Nr. 943492) mit Melodija-Aufnahmen von Werken Schumanns, Liszts, Ravels, Chopins, Schuberts, Skrjabins, Rachmaninows und Debussys heraus, Disco Center übernimmt jetzt von Hungaroton eine vor rund zehn Jahren in Budapest aufgenommene Prokofjew-Platte mit erstem Klavierkonzert, Toccata und achter Sonate (SHLX 90048, 10 DM). Am 23. Mai gibt Berman sein erstes Konzert in der Bundesrepublik. Im Rahmen des Bonner Beethoven-Festes spielt er u. a. die Pathétique und Liszts h-moll-Sonate.

Von der französischen Decca übernahm die Teldec in einer 3-LP-Kassette Ravel-Klavierwerke mit dem Pianisten **Pascal Rogé**, der bei den vierhändigen Aufnahmen von **Denise-Françoise Rogé** unterstützt wird (6.35353). – Rogé hat inzwischen die drei Bartókkonzerte und die Rhapsodie op. 1 zusammen mit dem London Symphony Orchestra unter Walter aufgenommen.

Murray Perahia wird alle Mozart-Klavierkonzerte aufnehmen. Dies teilt CBS im Zusammenhang mit der Veröffentlichung einer zweiten Einzelplatte – sie enthält die Konzerte C-dur KV 467 und Es-dur KV 271 – in diesem Monat mit. Das Projekt ist langfristig angelegt, im Schnitt soll eine Platte jährlich erscheinen.

Das **Quartetto Esterházy** mit Jaap Schröder als erstem Geiger legt eine erste Einspielung der sechs Quartette op. 3 von Luigi Boccherini vor (Telefunken 6.35337).

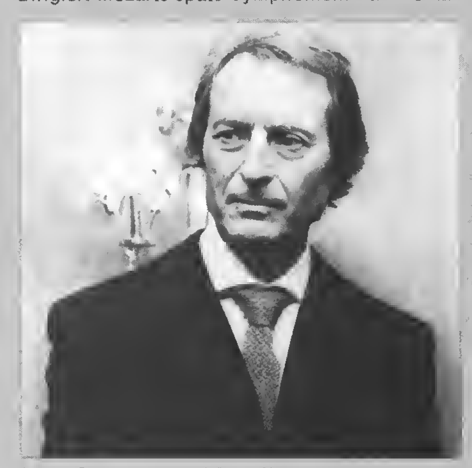
Die erste Aufnahme des niederländischen **Quadro Hotteterre** seit dem Vertrag des Ensembles mit Telefunken faßt „Englische Blockflötenmusik" verschiedener Barockkomponisten zusammen (6.42161).

Das **Bartók-Quartett**, 1969 durch seine (mit einem Deutschen Schallplattenpreis ausgezeichnete) Einspielung der sechs Streichquartette Béla Bartóks bei uns schnell bekannt geworden, hat eine Gesamtaufnahme der Streicherkammermusik von Brahms vorgelegt. Die erste Kassette faßt die Streichquartette, -quintette und -sextette zusammen (Hungaroton 11 591/95), eine zweite mit den Klavierquartetten, dem Quintett op. 34 und dem Klarinettenquintett wird in Kürze folgen.

Die schottische Sopranistin **Margaret Marshall**, erste Preisträgerin des Münchner ARD-Wettbewerbs 1974, hat ihr Schallplattendebut absolviert: Auf Fono FSM 53017 singt sie Ersteinspielungen der beiden Solokantaten „Rapida cerva, fuge" von Baldassare Galuppi und das Salve Regina von Johann Christian Bach.

CBS auf Europa- und Opernkurs. Mit dem wirtschaftlichen Erstarken der europäischen Tochtergesellschaften der amerikanischen Columbia verlagern sich auch die


Dirigiert Mozarts späte Symphonien: Karl Böhm


Spielt Schuberts und Dvořáks Neunte ein: Carlo Maria Giulini


Später Hans im Glück: Lazar Berman


Dreijahresvertrag mit Columbia: Lorin Maazel

Produktions- und Programmschwerpunkte des Konzerns: Nach Jahren der weitgehenden Beschränkung auf den Vertrieb der in den USA geplanten und durchgeführten Aufnahmen werden die CBS-Töchter zunehmend produktiv. Zugleich zeichnet sich eine deutliche Kursänderung in der Repertoire-Politik ab: CBS bemüht sich um den Aufbau eines eigenen Opernkatalogs. Dabei reicht das Spektrum von der Oper des 20. Jahrhunderts – die Neuaufnahmen von Schönbergs „Moses und Aron" und Bartóks „Blaubarts Burg" unter Boulez! – bis zurück zu barocken Frühformen: im Herbst soll zum Beispiel eine Aufnahme von Händels „Rinaldo" von 1711 unter Jean-Claude Malgoire erscheinen. Die Produktions-Dominante liegt derzeit jedoch auf einer Erfassung französischer Opern. Nach Rameaus „Indes galantes" und Lullys „Alceste", Massenets „La Navaraise" und Charpentiers „Louise", nach dem im Januar 1977 veröffentlichten „Cid", ebenfalls von Massenet, erscheint im März eine Gesamtaufnahme von Giacomo Meyerbeers „Prophet", die im Juli 1976 unter Henry Lewis' Leitung in London entstand. In den Hauptrollen Jules Bastin und James McCracken, Renata Scotto und Marilyn Horne. Ab 1978 soll der deutliche französische Akzent der Programmgestaltung dann zurücktreten und von einer „deutschen Periode" abgelöst werden. In diesem Zusammenhang steht u. a. eine Neuaufnahme von Humperdincks „Hänsel und Gretel" zur Debatte, deren Titelrollen-Besetzung CBS dank ihrer Vertragskünstler Judith Blegen und Frederica von Stade keine Schwierigkeiten bereiten dürfte.

Lorin Maazel, als Chefdirigent des Cleveland Orchestra Nachfolger Georg Szells, hat mit Columbia einen Dreijahresvertrag abgeschlossen. Als erstes Ergebnis der Zusammenarbeit entstand Anfang Dezember 1976 in London (mit Ileana Cotrubas, Yvonne Minton und Hermann Prey) eine Aufnahme von Brahms' Deutschem Requiem und Alt-Rhapsodie, die im nächsten Monat veröffentlicht wird. Gleichzeitig erscheinen Neuaufnahmen der beiden Puccini-Einakter „Gianni Schicchi" und „Suor Angelica" unter Maazels Leitung – „Il Tabarro" als drittes Werk des „Trittico" folgt im Herbst. Für die Zukunft soll Maazel vor allem Beethoven für CBS dirigieren. Zuvor hatte Maazel noch für Decca eine Gesamteinspielung aller vier Brahms-Symphonien dirigiert, deren Veröffentlichung mit der Herausgabe der Ersten in diesem Monat beginnt (Decca 6.42153 AS).

Frederica von Stade singt zusammen mit Gundula Janowitz, Wieslaw Ochman und Kurt Moll in einer Neuaufnahme der „Waisenhausmesse" Mozarts unter Leitung von **Claudio Abbado** (DG 2530 777). Abbado hat außerdem eine Aufnahme von Mahlers zweiter Symphonie abgeschlossen. Die junge amerikanische Altistin ist außerdem zusammen mit Judith Blegen Solistin einer Neuproduktion der „Sommernachtstraum"-Musik von Mendelssohn mit dem Philadelphia Orchestra unter Eugene Ormandy (RCA).

Opern im Februar. James Levine dirigiert eine RCA-Neuproduktion von Verdis „Macht des Schicksals", die Hauptrollen

singen das „RCA-Trio“ Leontyne Price, Placido Domingo, Sherrill Milnes und Bonaldo Giaiotti. Seine Mahler-Serie führt Levine mit der Dritten fort, deren Gesangspart von Marilyn Horne übernommen wurde. Als Kammermusiker ist er wiederum zusammen mit dem Cellisten Lynn Harrell zu hören, und zwar mit Schuberts Arpeggione und Mendelssohns Sonate B-dur. – In Edinburgh entstand während der vorjährigen Festspiele eine Aufnahme von Mozarts „Figaro“ unter Daniel Barenboim mit Fischer-Dieskau, Heather Harper, Teresa Berganza und Geraint Evans (EMI). – Bernhard Klee engagiert sich in seiner ersten Opernaufnahme für die deutsche Spieloper: In Otto Nicolais „Lustigen Weibern von Windsor“ (DG 2740 159) dirigiert er die Staatskapelle Berlin und hat als Solisten Kurt Moll, Bernd Weikl, Siegfried Vogel und Peter Schreier, Klee-Gattin Edith Mathis, Hanna Schwarz und Helen Donath zur Verfügung. Als „Fortsetzung“ ist eine Einspielung von Lortzings „Zar und Zimmermann“ angepeilt.

In der Ostberliner Staatsoper wurde von einer italienischen Firma eine Neuaufnahme des **„Troubadour“** produziert, die von Eurodisc übernommen und demnächst veröffentlicht wird. Die Hauptrollen singen Raina Kabaiwanska, Franco Bonisolli und Viorica Cortes. Es dirigiert Bruno Bartoletti (28 169 XFR).

In den Wochen des Jahreswechsels entstanden zwei neue Operngesamtaufnahmen für die Deutsche Grammophon: Mit **Carlos Kleiber** am Pult wurde eine Neuaufnahme von Verdis „La Traviata“ mit Ileana Cotrubas, Placido Domingo und Sherrill Milnes produziert, im Dezember begann in Paris die Aufzeichnung von Tschaikowskys „Pique-Dame“ unter **Mstislaw Rostropowitsch.** Die Rollen der Lisa und des Hermann sangen Galina Wischnewskaja und Peter Gougalow.

Als vor drei Jahren der US-Konzern RCA sich an der französischen Schallplattengesellschaft **Erato** finanziell beteiligte, konnte das Auslaufen des Vertriebsvertrags zwischen Erato und EMI nur noch eine Frage der Zeit sein, um so mehr, als RCA sich inzwischen in der Bundesrepublik verselbständigte. Seit Januar 1977 vertreibt nun RCA das Erato-Programm bei uns. Das deutsche **Start-„Paket“** umfaßt 20 Platten und Doppelalben, vorwiegend publikumswirksame Produktionen wie die Platten mit „Startrompeter“ Maurice André, daneben aber auch eine „Carmen“ mit Régine Crespin unter Alain Lombard, verschiedene Orchesteraufnahmen mit Jean-François Paillard sowie Theodor Guschlbauer und Maria João Pires als Vertreter der jüngeren Künstlergeneration. Auf der gleichen Linie liegen die Erato-Veröffentlichungen der RCA in diesem und dem folgenden Monat: Im Februar liegt der Veröffentlichungsschwerpunkt auf dem zweiten großen Bläserstar von Erato, dem Flötisten Jean-Pierre Rampal. Neben weiteren einzelnen Orchesteraufnahmen unter Guschlbauer und Claudio Scimone erscheint außerdem als zweite Opernübernahme aus Frakreich Gounods „Margarethe“ mit Montserrat Caballé und Giacomo Aragall unter Alain Lombard. Im März bildet geistliche Chormusik den Hauptanteil des dritten Erato-Pakets. Dabei werden einige der Heilbronner Bach-Aufnahmen unter Fritz Werner zum erstenmal in deutscher Aufmachung erscheinen. Michel Corboz und sein Lausanner Ensemble sind mit Einspielungen von Monteverdi (Marienvesper) über Vivaldi und Charpentier bis Bach (h-moll-Messe, Magnificat) und Fauré (Requiem) vertreten. Die typischen großen Erato-Kassetten – Marie-Claire Alain mit sämtlichen Bach-Orgelwerken, Zuzana Ruzickova mit allen Bach-Cembalowerken, alle mit Opus-Zahl veröffentlichten Vivaldi-Werke – werden vorerst nicht in den deutschen Katalog übernommen. Wohl aber erscheint im März eine 7-LP-Kassette mit den Bach-Passionen nach Johannes, Matthäus und Markus in den Aufnahmen unter Fritz Werner und Gönnenwein. – EMI versucht indessen, die durch den Wechsel entstandenen Lücken des eigenen Katalogs im Barock-Bereich durch verstärkte Aktivitäten schnell zu schließen. Noch im Frühjahr startet Electrola mit einer neuen Serie **„Musica praeclassica“**, die neben Übernahmen von England – u.a. Purcell-Anthems mit dem King's College Choir und die Kassette „Die Kunst der Niederländer“ mit dem frühverstorbenen David Munrow – zunehmend Neuproduktionen umfassen wird. – So soll Lionel Rogg sukzessive einen vollständigen Orgel-Bach einspielen, des weiteren sind Aufnahmen französischer Violinsonaten mit Lucie van Dael und den Flötensonaten Carl Philipp Emanuel Bachs mit Hans-Martin Linde vorgesehen, Maurice André wird eine neue Trompete-Orgel-Platte blasen.



Dirigiert Verdis „Die Macht des Schicksals“ James Levine



Innerhalb der Electrola-Serie „Musica praeclassica“ zu hören: David Munrow

RCA kooperiert neuerdings mit der slowakischen Schallplattenfirma **Opus** und übernahm aus Bratislava eine Reihe von Aufnahmen ins deutsche Programm. Darunter allein drei Platten mit Werken des 1908 geborenen Eugen Suchoň, eine LP des Slowakischen Streichquartetts mit Stücken von Bartók, Schostakowitsch, Strawinsky und Webern sowie Einspielungen der Pianistin Klára Havlíková: 24 Präludien von Schostakowitsch und Hindemiths dritte Sonate (26.41395), Hindemiths „Vier Temperamente“ und Strawinskys Capriccio (26.41390).

Um zehn Wiederauflagen erweitert CBS in diesem Monat ihre **61000-Serie**. Zum erstenmal werden bei uns Mono-Einspielungen Leon Fleishers mit Webers Sonate d-moll und Liszts h-moll-Sonate angeboten. Als Reprisen erscheinen u.a. folgende Titel: Bachs Goldberg-Variationen mit Glenn Gould, Rudolf Serkins Einspielung der B-dur-Konzerte von Mozart (KV 595) und Beethoven, die Gilels-Ormandy-Version von Chopins e-moll-Konzert, die Mozart-Konzerte für 2 und 3 Klaviere mit Casadesus, Haydns Orgelkonzerte mit Power-Biggs, Dvořáks Violinkonzert mit Isaac Stern sowie die Komponation der Streichquintette Beethovens (op. 29) und Dvořáks (op. 97) mit den Budapestern.

„Ach, es war nur die Laterne“ heißt eine Neuerscheinung auf Da Camera Song (SM 95 054), die sich der poetischen Ergüsse der Julie Schrader annimmt. Sprecherin ist Cox Hobbema, eigene Vertonungen singt Reiner Bredemeyer, musikalischer Leiter des Ost-Berliner Deutschen Theaters, er wird begleitet vom Gitarristen Rudolf Wangler.

Die Firma Albatros, bei uns vertreten durch Disco Center Kassel, hat ihren **Folklore**-Katalog um zwölf Titel erweitert. Die neuen Platten enthalten Aufzeichnungen unverfälschter Volksmusik aus Australien, den Bahamas, Griechenland, Italien und Südamerika, vier LPs mit nordamerikanischen Folksongs werden von Woodie Guthrie und Leadbelly bestritten.

Dietrich Fischer-Dieskau, der seine Aufnahmeserie mit den vier Schumann-Symphonien bei BASF nicht beenden konnte, leitet eine Neuaufnahme von Brahms' „Deutschem Requiem“ auf EMI. Mitwirkende sind Anna Tomowa-Sintow und José van Dam, der Singverein Wien und die Berliner Philharmoniker. Ingo Harden

NEU: SABA ULTRA HiFi Boxen

Was uns bei Steuergeräten zur Nr. 1 gemacht hat, finden Sie auch in unseren neuen HiFi-Lautsprecher-Boxen.

Nämlich jahrzehntelange Erfahrung, technische Präzision und Perfektion. Und kompromißlose Qualität.

So besitzt beispielsweise das Dreiweg-System der SABA ULTRA HiFi-Box 1200 durch die Verwendung eines Spezial-Langhub-Tieftöners von 24,5 cm ∅ und durch Spezial-Mittel- und Spezial-Hochtonkalotten einen exzellenten Übertragungsbereich ohne Einbrüche und Verzerrungen von 25 bis 25000 Hz.

Der regelbare Mitten- und Hochtonbereich ermöglicht eine optimale Anpassung an die Raumakustik und an den persönlichen Hörgeschmack.

Oder nehmen Sie die Frequenzweiche, ein sehr wichtiges Konstruktionsmerkmal für die unverfälschte Wiedergabe jeder Lautsprecher-Box.

Die Frequenzweichen aller SABA ULTRA HiFi-Boxen teilen das Klangspektrum genau auf die Lautsprechersysteme auf.

Verlustarme und eng tolerierte Bauelemente – wie z. B. Luftspulen aus massivem Kupferdraht und Tonfrequenz-Spezialkondensatoren – garantieren dafür, daß die Frequenzarbeitsbereiche exakt eingehalten werden.

Oder nehmen Sie die Klangfülle einer Lautsprecher-Box – je ausgewogener sie ist, desto vollendeter der HiFi-Genuß.

SABA ULTRA HiFi-Boxen beweisen ihren hohen Standard auch beim höchsten Schwierigkeitsgrad, nämlich bei „leise". 60 Watt Musikbelastbarkeit und der hervorragende Wirkungsgrad der Boxen 600 und Fl 600 sorgen für eine ausgewogene Klangfülle. Die impulsstarken SABA ULTRA HiFi-Lautsprecher-Boxen spielen diese Klangfülle auch bei Zimmerlautstärke aus.

Oder nehmen Sie den Bereich Zuverlässigkeit und Qualität. Hier lag der Maßstab bei SABA noch nie beim Mittelmaß. Sondern aus Tradition über der Norm.

SABA verwendet für seine Boxen nur ausgewähltes, wertvolles Material. Das nach typisch Schwarzwälder Präzision verarbeitet wird. Und harte Qualitätskontrollen verbürgen für jede einzelne Box die typische SABA Qualität.

Aber nicht nur in Technik, Zuverlässigkeit und Qualität dokumentiert SABA den hohen Entwicklungsstand seiner ULTRA HiFi-Boxen.

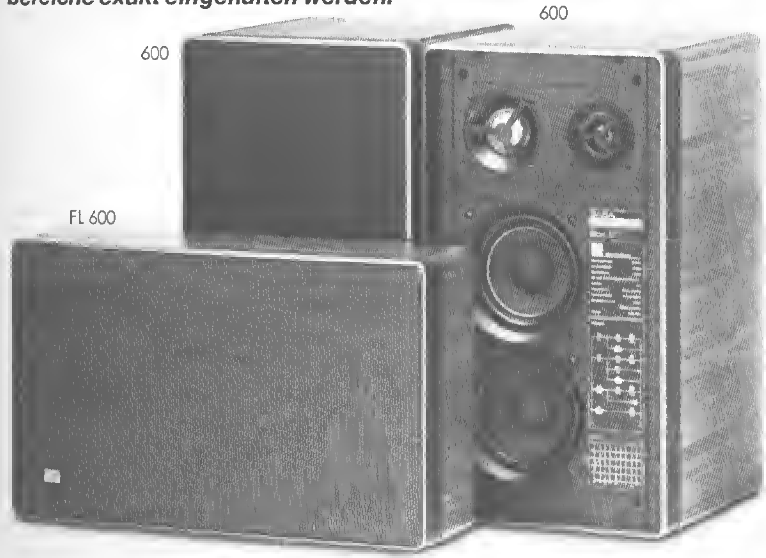
Sondern auch im wohnlichen Design. Denn obwohl hohe Belastbarkeit und klangneutrale Wiedergabe ein gewisses Volumen für eine Box notwendig machen, haben Sie bei SABA ULTRA HiFi-Boxen keine Aufstellprobleme. Sie sind so klein wie möglich – und nur so groß wie nötig.

Wenn Sie sich also für ein hochwertiges SABA ULTRA HiFi-Gerät zu einem günstigen Preis entscheiden, machen Sie den letzten Schritt:

Entscheiden Sie sich auch für hochwertige Boxen: SABA ULTRA HiFi-Boxen. Nicht zuletzt deshalb, weil sie exakt auf SABA ULTRA HiFi-Geräte abgestimmt sind.

Testen Sie die unverkennbare Klangqualität der neuen SABA ULTRA HiFi-Boxen bei Ihrem Fachhändler. Er ist der Spezialist, dem Sie vertrauen können.

Oder fordern Sie Informationen durch die SABA-Werke GmbH, Abt. WB., Postfach 2060, 7730 VS-Villingen.





Die hier abgebildeten Boxen aus der SABA ULTRA HiFi-Familie sind die SABA ULTRA HiFi-Boxen FL 600 und 600 mit 60 Watt Musikbelastbarkeit und 1200 mit 120 Watt Musikbelastbarkeit.

SABA

Qualität aus Tradition.



Neuerscheinungen Neuauflagen



Thaïs, Massenet
Gesamtaufnahme
Beverly Sills · Nicolai Gedda
Sherrill Milnes · John Alldis Choir
New Philharmonia Orchestra London
Dirigent Lorin Maazel
Kassette mit 3 Langspielplatten
:: 0C 195-02 799/801 Q



JACQUES OFFENBACH
Ouvertüre
„Die Tochter des Tambourmajors"
Gaîté Parisienne, Ballett
Orchestre National de l'Opéra
de Monte Carlo
Dirigent Manuel Rosenthal
:: 1C 063-02 808 Q
1C 263-02 808



JOHANN SEBASTIAN BACH
Johannes-Passion BWV 245
Elly Ameling · Brigitte Fassbaender
Theo Altmeyer · Kurt Moll
Süddeutscher Madrigalchor
Consortium musicum
Dirigent Wolfgang Gönnenwein
Kassette mit 3 Langspielplatten
1C 197-28 951/53



ROBERT SCHUMANN
Sämtliche Sinfonien
Konzert für Klavier und
Orchester a-moll op. 54
Manfred-Ouvertüre op. 115
Annie Fischer
Philharmonia Orchestra London
Dirigent Otto Klemperer
Kassette mit 3 Langspielplatten
1C 197-52 497/99



Das große Karajan Wunschkonzert
Aufforderung zum Tanz, Weber
Barcarole, Offenbach
Tanz der Stunden, Ponchielli
Die Schlittschuhläufer, Waldteufel
Radetzky-Marsch, Strauß u. a.
Philharmonia Orchestra London
Album mit 2 Langspielplatten
1C 137-03 059/60
1C 237-03 059/60



West Meets East III
Improvisations
Yehudi Menuhin · Ravi Shankar
Jean-Pierre Rampal
:: 1C 063-02 822 Q
1C 263-02 822



Schallplatten kritisch getestet

Unsere Rezensenten

Holger Arnold (Ho Ar.)
Braun PS 500, Stanton 600 A, Braun CSV 500, Braun L 700

Alfred Beaujean (A. B.)
Philips 209 S Electronic mit Super M 422, Marantz 4270, Philips RH 532 electronic MFB

Kurt Blaukopf (K. Bl.)
Thorens TD 124, Shure EJ-T2, Pioneer SX-2000, Scott

Karl Breh (Br.)
Stereo: Ortofon SL 15 Q/Audio Technica 20 SLa/Shure V 15 III, Rabco SL-8/Micro MA-505/SME 3009/2, Technics SP-10, Micro DDX-1000, Accuphese C-200/P-300, Sentry III
Quadro: Ortofon SL 15 Q/BEO MMC 6000/Shure V 15 III, Beogram 4000/Technics SL-1000/Dual 721, Sansui QRX 6500, JVC 4DD-5, Canton LE 900/LE 600

Günter Buhles (G. B.)
Telefunken, Musikus 5092 de luxe

Attila Csampal (cs)
rega planet, Empire 1000 LS, Sony 6055, Scan-Dyna A 45

Jacques Delalande (J. D.)
Garrerd 301, SME-Tonarm 3012/II, Shure V 15 III, Sony STR-6200-F, Wherfedale SFB/3

Ulrich Dibelius (U. D.)
Thorens TD 124, Shure V 15 II, Sansui 771, CLR 3553

Ingo Harden (ihd)
Stereo: Micro MR-711, Elac STS 655-D4, Lansing SG 520/SE 400, Centon LE 900
Quadro: zusëtzlich JVC 4 DD-10, Sony SQD 2020, Dual CV 80, Canton LE 600

Elisabeth Haselauer (E. H.)
Thorens TD 124/II, Shure M 75 EY/T 2

Dietmar Holland (D. H.)
rege planet, AT 1001 Super E, Braun CSV 300, Braun L 710

Hans Klaus Jungheinrich (H. K. J.)
Kenwood KR 9040, Lenco L90, Super XLM Mk II, Canton LE 500

Jürgen Kesting (J. K.)
Philips S 209 electronic, Ortofon M 15e super, Philips RH 551, Philips RH 532 MFB

Peter Kiesewetter (pk)
Dual 701, Revox A 78, Heco P 5302

Gerhard R. Koch (G. R. K.)
Braun PS 358, Shure GT 75 2, Braun regie 308, Heco 4302

Horst Koegler (oe)
Technics SL 1300, Ortofon 15 E Super, Sony 6060 F, Interface A

Wulf Konold (W. K.)
Philips 209 S electronic, Super 422, Wega 3120, Philips MFB 532

Herbert Lindenberger (Ll.)
Philips GA 209 S Electronic, Super M GP 422, Philips 22 RH 521, Philips RH 532 MFB

Dietmar Polaczek (dp)
Telefunken S 500, Shure M 91 ED, Braun regie 520, AR 3a/improved

Dieter Rexroth (Rx)
Lenco L 75, Empire 999 SE-X, Kenwood 6000, Elac 4000

Thomas Rothschild (Th. R.)
Duel HS 41, CL 12

Thomas Rübenecker (TRü)
Duel 701, Shure V-15, Yamaha CR-800, Canton LE 600

Wolf Rosenberg (W. R.)
Lenco L 70, Ortofon M 15 Super, Sansui 661

Wolfgang Sandner (San.)
Thorens TD 124/II, Shure M 75 MG, KH ES 20

Horst Schade (Scha.)
Lenco L 85, Ortofon M 15 E Super, Philips 209 S, Super M 422; Luxman R 1500 / Philips RH 521; CLR 3452

Ulrich Schreiber
Technics SL-200, Audio Technica ST 20a, Technics SA-8000X, Canton LE 900/LE 350, Canton KE 600

SAMMELPROGRAMME

RECITALS

JAZZ

POP

FOLKLORE

Eingetroffene Schallplatten

Ariola-Eurodisc

Kristin Merscher Recital. Werke von Scarlatti, Mozart u. a. Kristin Merscher, Klavier. 28 175 XAK

Bärenreiter

● J. S. Bach: Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten, Kantate BWV 207a; Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten! Kantate BWV 214. Ingeborg Reichelt, Sopran; Emmy Lisken, Alt u. a. Kantorei Barmen-Gemarke, Helmut Kahlhöfer. Bärenreiter SDG 610 202
(Stereo, 7, 6, 7, 9, Rez. 6/62, 10 DM)

● J. S. Bach: Der Streit zwischen Phoebus und Pan, Kantate BWV 201. Edith Mathis, Sopran; Ingeborg Russ, Alt u. a. Figuralchor der Gedächtniskirche Stuttgart; Bach-Collegium Stuttgart, Helmuth Rilling. SDG 610 203
(Stereo, 9, 9, 10, 10. Rez. 3/67, 10 DM)

● J. S. Bach: O holder Tag, erwünschte Zeit, Kantate BWV 210; Unschuld!; Kleinod reiner Seelen; Arie für Sopran. Ursula Buckel, Sopran; Deutsche Bachsolisten, Helmut Winschermann. SDG 610 201
(Stereo, 8, 8, 9, 8, Neuaufnahme, im wesentlichen gute Leistung der Gesangssolistin, routinierte Instrumentalbegleitung, 10 DM)

● Händel: O sing unto the Lord a new song; As pants the hart for cooling streams. Helen Boatwright, Sopran; Charles Bressler, Tenor u. a. Collegium Musicum der Rutgers University New Brunswick, New Jersey, USA, Alfred Mann. SDG 610 319
(Stereo, 8, 8, 8, 10, Rez. 5/65, 10 DM)

Händel: Sieben Ouvertüren zu Oratorien und Opern. Mainzer Kammerorchester, Günter Kehr. BM 30 SL 1915

● Telemann: 4 Kantaten aus „Der harmonische Gottesdienst" (1725/26). Otto Peter, Bariton; Rudolf Aschmann, Violine; Eric Guignard, Violoncello; Erich Vollenwyder, Cembalo. SDG 610 318
(Stereo, 8, 8, 9, 10, Rez. 3/67, 10 DM)

● Telemann: Concerto B-dur, G-dur für Streicher und Basso continuo; Sonata Nr. 1, 2 für Streicher und B. c. Kammerorchester der Nationalphilharmonie Warschau, Karol Teutsch. BM 30 SL 1242
(Stereo, 7, 6, 7, 7, Neuübernahme von Polskie Nagrania, großsymphonische Darstellung, 12,80 DM)

● Willkommen, süßer Bräutigam, weihnachtliche Chorsätze. Adele Stolte, Rotraud Riedel-Pax, Sopran; verschiedene Solisten; Westfälische Kantorei, Wilhelm Ehmann; Laubacher Kantorei, Georg Goebel. SDG 610 904
(Stereo, 7, 6, 7, 10, Neukopplung älterer Aufnahmen, zumindest Lübeck betreffend, 10 DM)

BASF

Schumann, Brahms: Duette. Musikalische Miniaturen aus dem Salon des Biedermeier. Dorothee Fürstenberg, Sopran; Monika Piper-Albach, Alt; Norman Shetler, Klavier. HM DC 22 288-8

Schwetzinger Festspiele. Arleen Augér Recital. Lieder von Mozart, Cimarosa, Donizetti, Rossini. Arleen Augér, Sopran; Radio-Symphonieorchester Stuttgart, Argeo Quadri. HM CC 230 015

Calig

J. S. Bach: Französische Suiten. Ton Koopman, Cembalo. CAL 30 442/443

Flauto amoroso. Werke von Telemann, Locatelli, Vivaldi. Karl Stangenberg, Piccoloblockflöte und

Altblockflöte; Mainzer Kammerorchester, Günter Kehr. CAL 30 444

Traumwachen. Marianne Kopatz. Die Schnecke; Schwarze Ballade u. a. CAL 30 651

CBS

● J. S. Bach: Sonaten für Violoncello und Klavier Nr. 1–3 BWV 1027–1029. Pablo Casals, Violoncello; Paul Baumgartner, Klavier. CBS 61 770
(Mono, 10, 7, H, 9; vitale, aus dem Vollen schöpfende Bach-Interpretation Casals', das Klavier rangiert unter „ferner liefen", Aufn. 1950, Prades, 10 DM)

● Beethoven: Klaviertrios Nr. 1 Es-dur op. 1, 1; Nr. 5 D-dur op. 70, 1 (Geistertrio). Pablo Casals, Violoncello; Eugene Istomin, Klavier; Joseph Fuchs, Violine. CBS 61 759
(Mono, 10, 8, H gut, 9, wichtige Reprise, Aufn. 1958, 10 DM)

● Beethoven: Klaviertrio Nr. 2 G-dur op. 1, 2. Pablo Casals, Violoncello; Eugene Istomin, Klavier; Alexander Schneider, Violine. CBS 61 760
(Mono, 10, 8, H, 9, Aufn. 1951, Perpignan, 10 DM)

● Beethoven: Klaviertrios Nr. 4 B-dur op. 11; Nr. 6 Es-dur op. 70, 2. Pablo Casals, Violoncello; Eugene Istomin, Klavier; Alexander Schneider, Violine. CBS 61 761
(Mono, 10, 7, H, 9, Aufn. 1951, Prades, 10 DM)

● Beethoven: Klaviertrio Nr. 7 B-dur op. 97 (Erzherzogtrio). Pablo Casals, Violoncello; Eugene Istomin, Klavier; Alexander Schneider, Violine. CBS 61 762
(Mono, 10, 7, H, 9, Aufn. 1951, Perpignan, 10 DM)

● Brahms: Klaviertrio Nr. 1 B-dur op. 8. Pablo Casals, Violoncello; Dame Myra Hess, Klavier; Isaac Stern, Violine. CBS 61 767
(Mono, 10, 8, H gut, 9, wichtige Reprise, Aufn. 1952, Prades, 10 DM)

● Schubert: Streichquintett C-dur op. 163. Pablo Casals, Violoncello; Isaac Stern, Alexander Schneider, Violine; Milton Katims, Viola; Paul Tortelier, Violoncello. CBS 61 043
(Mono, 10, 10, H, 9, Jahrhundert-Interpretation des C-dur-Quintetts, 10 DM)

● Schubert: Klaviertrio Nr. 1 B-dur op. 99. Pablo Casals, Violoncello; Eugene Istomin, Klavier; Alexander Schneider, Violine. CBS 61 763
(Mono, 10, 8, H gut, 9, Aufn. 1952, Prades, Jahrhundert-Interpretation (I), 10 DM)

● Schubert: Klaviertrio Nr. 2 Es-dur op. 100. Pablo Casals, Violoncello; Horszowski, Klavier; Alexander Schneider, Violine. CBS 61 764
(Mono, 10, 8, H sehr gut, 9, Aufn. 1952, 10 DM)

● Schumann: Konzert für Violoncello und Orchester a-moll op. 129; El Cant Dell Ocelis; Sant Marti del Canigo. Pablo Casals, Violoncello; Eugene Istomin, Klavier; Prades Festival Orchester, Perpignan Festival Orchester, Eugene Ormandy. CBS 61 765
(Mono, 10, 8, H, 8, Konzert für Violoncello und Brumm-Stimme, trotzdem faszinierende Interpretation, 10 DM)

● Schumann: Klaviertrio Nr. 1 d-moll op. 63; Stücke im Volkston für Violoncello und Klavier op. 102 Nr. 1–5. Pablo Casals, Violoncello; Horszowski, Klavier, Leopold Mannes, Klavier; Alexander Schneider, Violine. CBS 61 766
(Mono, 10, 8, H, 9, Aufn. 1952, Prades, 10 DM)

● Ein Konzert im Weißen Haus (13. November 1961). Pablo Casals, Violoncello; Mieczyslaw Horszowski, Klavier; Alexander Schneider, Violine. CBS 61 489
(Mono, wohl nur zeitgeschichtlich interessant, da trotz des jungen Datums sehr schlechte Klangqualität, die erlauchte Zuhörerschaft klatscht nach jedem Satz (!), 10 DM)

Christophorus

Baustein für das Freiburger Münster. Werke von W. A. Mozart, Walther u. a. 73 860

● Bundesrepublik Deutschland 1949–1974. Eine Tondokumentation von Karl Otmar Freiherr von Aretin und Fritz Kallenberg. SCK 70 339
(Stereo, Dokumente mit kompetenten Kommentaren auf 4 Platten mit sorgfältig ediertem Beiheft mit allen Texten, geeignet für politisch Interessierte und für Geschichtsunterricht in Schulen, 79 DM)

Claves

J. S. Bach: Cembalowerke: Sechs kleine Präludien BWV 933–938; 15 Sinfonien BWV 787–801; Präludium und Fuge a-moll BWV 894. Jörg Ewald Dähler, Cembalo. LP 30-306

J. S. Bach: Cembalowerke: Zwölf kleine Präludien; 15 zweistimmige Inventionen BWV 772–786. Jörg Ewald Dähler, Cembalo. 30-170

J. S. Bach: Cembalowerke: Clavierübung 2. Teil. Italienisches Konzert BWV 971; Französische Ouvertüre BWV 831. Jörg Ewald Dähler, Cembalo. LP 30-210

Haydn: Drei Trios. Peter-Lukas Graf, Flöte; Claude Starck, Violoncello; Jörg Ewald Dähler, Hammerklavier. 30-412

Musikalische Vorstellung einiger biblischer Historien. In 6 Sonaten. Johann Kuhnau. Jörg Ewald Dähler, Cembalo. LP 30–356/357

Deutsche Grammophon

Sylvano Bussotti: The Rara Requiem. Verschiedene Solisten; Rundfunk-Symphonieorchester Saarbrücken, Gianpiero Taverna. 2530 754

Chopin: Andante spianato et Grande Polonaise; Mazurkas; Préludes; Etüde op. 10 Nr. 8; Walzer op. 34 Nr. 1; Scherzo op. 54. Krystian Zimerman, Klavier. 2530 826

Stockhausen: Trans. Symphonieorchester des Südwestfunks, Ernest Bour; Rundfunk-Symphonieorchester Saarbrücken, Hans Zender; Karlheinz Stockhausen, Klangregie. 2530 726

● Strauss dirigiert Richard Strauss: Don Quixote; Ein Heldenleben; Tod und Verklärung; Don Juan; Der Bürger als Edelmann; 2 Walzer aus Rosenkavalier; Till Eulenspiegels lustige Streiche; Salomes Tanz; Japanische Festmusik; Walzer-Folge aus Rosenkavalier, III. Akt. DG 2740 160
(Mono, H, Aufnahme 1926–1941, meist recht schlechte historische Klangqualität, trotzdem von hohem dokumentarischem Wert für Musikologen, Dirigenten und Strauss-Fans, 4 LP)

Wagner: Die Meistersinger von Nürnberg. Catarina Ligendza; Christ Ludwig u. a. Chor und Orchester der Deutschen Oper Berlin, Eugen Jochum. 2740 149

● Schiller: Die Räuber. Peter Lühr, Helmut Griem u. a. Heliodor 2760 101
(Stereo, lobend besprochen in 3/70, Lietzau-Inszenierung 1968 München, 3 LPs)

Disco-Center

Stockholms Kammarensemble. Werke von Roman, Sallinen, Telemann, Larsson. BIS LP-46

Aulis Sallinen. Sinfonia; Chorali; Sinfonia III. BIS LP-41

Dorothy Dorow, Gunilla von Bahr, Lucia Negro. Werke von Adam, dell'Acqua u. a. BIS LP-45

Birgit Finnilä, Geoffrey Parsons. Werke von Elgar und Nystroem. BIS LP-38

Jacqueline Delman. Werke von Schostakowitsch, Messiaen, Pergament, Martin, Head. BIS LP-37

Frans Helmerson, Hans Palsson. Werke von Prokofjew, Franck. BIS LP-35

Märta Schéle, Elisif Lundén. Werke von Hallnäs, Werle, Lidholm u. a. BIS LP-34

Diego Blanco. Werke von Ponce, Sojo, Lauro, Barrios. BIS LP-33

Josef Holecek, Märta Schéle. Werke von Britten, Castelnuevo-Tedesco. BIS LP-31

ECM

Larry Karush, Glen Moore: May 24, 1976. Untitled; Duet u. a. Japo 60 014

Terje Rypdal: After The Rain. Autumn Breeze; Air u. a. 1 083

Manfred Schoof Quintet: Scales; Ostinato u. a. Japo 60 013

EMI Electrola

● Beethoven: Die vier späten Sonaten Nr. 29 „Hammerklavier", 30, 31 und 32. Daniel Barenboim, Klavier. EMI Electrola 1 C 181-02 671/72
(Stereo, 7, 5, 7, 9, 2 LPs, 24 DM)

● Brahms: Doppelkonzert a-moll op. 102; Cellosonate Nr. 2 F-dur op. 99. Jacques Thibaud, Violine; Pablo Casals, Cello; Mieczyslaw Horszowski, Klavier; Orquesta Casals de Barcelona, Alfred Cortot. Dacapo 1 C 053-03 034
(Mono, H, Aufn. 1929/36, wegen miserabler Klangqualität trotz Thibaud und Casals nur von begrenztem dokumentarischem Wert, 16,50 DM)

J. Haydn: Die Pariser Symphonien Nr. 82 bis 87. English Chamber Orchestra, Daniel Barenboim. 1 C 181-02 751/53

J. Haydn: Seine Freunde und Schüler. Consortium Classicum. 1 C 185-30 663/67

Lalo: Symphonie Espagnole; Cellokonzert. Paul Tortelier, Violoncello; Yan Pascal Tortelier, Violine; City Of Birmingham Symphony Orchestra, Louis Frémaux. 1 C 063-06 094 Q

Monteverdi: Vespro della Beata Vergine. Elly Ameling; Norma Burrowes; King's College Choir Cambridge, Philip Ledger u. a. 1 C 187-02 759/60 Q

● W. A. Mozart: Così fan tutte. Elisabeth Schwarzkopf; Nan Merriman u. a. Philharmonia Chorus und Orchestra, London, Herbert von Karajan. EMI Electrola 1 C 147-01 748/50
(Mono, 10, 8, 6, 10, Aufn. 1954, Maßstäbe setzende Schwarzkopf als Fiordiligi, vorbildliche Ensemble-Leistung, 37,50 DM)

● Rachmaninow: Klavierkonzert Nr. 3; Prélude op. 23 Nr. 5. Vladimir Horowitz, Klavier; London Symphony Orchestra, Albert Coates. Dacapo 1 C 053-03 038
(Mono, historisch, wegen der schlechten Klangqualität nur von begrenzt dokumentarischem Interesse, Aufn. 1930/31, 16,50 DM)

J. Strauss Sohn: Wiener Blut (Gesamtaufnahme). Anneliese Rothenberger; Nicolai Gedda u. a. Chor der Kölner Oper, Hans Wolfgang Schmitz; Wiener Schrammeln, Toni Stricker; Philharmonia Hungarica, Willi Boskovsky. 1 C 193-30 688/89 Q

R. Strauss: Instrumentalkonzerte. Staatskapelle Dresden, Rudolf Kempe. 1 C 191-02 743/46 Q

● Strawinsky spielt Strawinsky: Serenade; Capriccio; Duo Concertante; Piano-Rag-Musik u. a. Dacapo 1 C 053-11 300
(Mono, Aufn. 1930–34, recht gute historische Klangqualität, von beträchtlichem dokumentarischem Wert, 16,50 DM)

Tschaikowsky: Schwanensee. London Symphony Orchestra, André Previn. 1 C 183-02 790/92 Q

● Wagner: Tristan und Isolde. Rudolf Bockelmann; Gunnar Graarud u. a. Chor der Bayreuther Festspiele; Orchester der Bayreuther Festspiele, Karl Elmendorff. EMI Electrola 1 C 181-03 031/33
(Mono, historisch, Aufn. 1928 Bayreuth, klanglich erstaunlich gut, daher von einigem dokumentarischem Wert, 36 DM)

Flötenmusik des Barock. Werke von Marais, Veracini u. a. Roswitha Staege, Flöte. 1 C 057-30 680

● Berühmte Tenöre. Bernardo de Muro; Benjamino Gigli u. a. Dacapo 1 C 049-03 005
(Mono, historisch, Aufn. 1903–1928, sehr interessante Platte, 17 berühmte Tenöre, darunter Caruso, Zenatello, Tamagno, Schipa, Lauri-Volpi, 11 DM)

Enja

Pepper Adams: Twelfth & Pingree. Twelfth & Pingree; A Child Is Born u.a. 2074

Islands. Benny Bailey, Siggi Schwab, Eberhard Weber, Lala Kovacev 2082

Cecil Taylor Unit: Dark To Themselves. Streams; Chorus of Seed 2084

Attila Zoller: Dream Bells. Sudden Romance; In Your Own Sweet Way u.a. 2078

Fono

J. S. Bach: Das Kantatenwerk, Folge 7. Barbara Schlick, Sopran; Helke Helling, Alt; Lutz-Michael Harder, Tenor; Berthold Possemeyer, Baß; Dormagener Kantorei; Collegium Instrumentale Köln auf Originalinstrumenten, Hermann Max. Carus FSM 33 137

● Barsanti: Missa in D (1772); Psalm 115; Credidi; 127 Beati omnes; Magnificat (1773). Brigitte Dürrler, Hilke Helling, Berthold Possemeyer, Dirk Schortemeier, Johannes Brentrup, Domchor Münster, Collegium Classicum auf Originalinstrumenten. Leitung: H.-G. Freimuth. FSM 53 513 AUL
(Stereo, 7, 7, 6, 9, problematische Aufnahme, Chormessen in starkes Hallsfumato gehüllt, zirpende Originalinstrumente und Solisten ganz im Vordergrund, interpretatorisch solides Kantoreiniveau, Neuaufnahme)

● Distler: Choralpassion. Berthold Possemeyer, Rainer Linzenmeier, Dirk Schortemeier; Kammerchor Röttgen, Leitung: Melchior von Borries. FSM 43 515 AUL
(Stereo, 7, 7, 6, 5, sehr starker, den Chor beeinträchtigender Hall, interpretatorisch solide Leistung, schlechte, knisternde und knackende Oberfläche, Neuaufnahme)

J. Haydn: Klavierkonzerte. Ilse von Alpenheim, Klavier; Bamberger Symphoniker, Antal Dorati. FSM Vox 43 031/33

Palestrina, Bruckner: Motetten. Limburger Domsingknaben, Mathias Breitschaft. Carus FSM 53 118

Telemann: Jauchzet dem Herrn, alle Welt. Vier deutsche Psalmen. Barbara Schlick, Sopran; Uta Roth, Alt; Aldo Baldin, Tenor; Bruce Abel, Baß; Vokalensemble der Stephanuskirche Tübingen; Tübinger Kantatenorchester, Hans Walter Maier. Carus FSM 53 119

Die göttliche Liturgie des Heiligen Vaters Johannes Chrysostomus im byzantinisch-slawischen Ritus. Männerchor Sofia, Dimitre Ruskow. Deller FSM 53326

Majorem Hac. Dyptichon zu Ehren des Hl. Franziskus und des P. Maximilian Kolbe. Aulos FSM 53 512

Kindermesse II mit Gemeindegesang. Aulos FSM 43 514

Meine Seele freut sich in dir, Maria. Mariengesänge aus dem Internationalen Joseph-Kentenich-Kolleg. Aulos FSM 43 516

● Karl Wagenfeld: Jans Baunenkamps Höllenfahrt; De Vuegelfrauen-Versammlung. Rainer Schepper, Sprecher. FSM 43 034
(Mono, plattdeutsche Lesung zweier Stücke von Wagenfeld, 10, 9)

Leuenhagen & Paris

Fest-Konzert des Niedersächsischen Staatsorchesters George Alexander Albrecht. Heinrich Marschner: Ouvertüre „Hans Heiling" – Richard Wagner: Symphonie in C-dur. 666 786

Metronome

Charles Aznavour: Concert '76. Par gourmandise; Mes emmerdes u.a. Barclay 66 022

Norman Connors presents Aquarian Dream. Phoenix; Once again u.a. 67 005

Ron Carter: Yellow And Green. Tenaj; Receipt please u.a. CTI Records 63 004

Léo Ferré: Il n'y a plus rien. Preface; Ne chantez pas la mort u.a. 66 013

Michael Henderson: Solid. Make me feel better; Time u.a. 67 004

Gianna Nannini. Come un angelo; Storia di un sorriso u.a. 65 004

James Booker: The Piano Prince From New Orleans. Life; One Helluva Nerve u.a. Aves 69 031

Allan Holdsworth: Velvet Darkness. Good Clean Filth; Floppy Hat u.a. CTI 63 011

Ester Phillips: Capricorn Princess, Magic's in the air; Candy u.a. Kudu 63 005

Gladys Knight & The Pips: Gladys Knight „Pipe Dreams". So Sad The Song; Alaskan Pipeline u.a. Buddah 67 008

The Guitar of Marcel Dadi. My old friend Pat; Song for Kathy u.a. 60 022

Fania All Stars: Delicate And Jumpy. Desafio; I'll See You Again u.a. 69 042

The McCalmans: House Full. Ye Jacobites; Coasts Of Barbary u.a. 54 002

● Jay C. Corry – Love Me Or Leave Me. 60 016.
(Schweizer Popsänger im Disco-Stil für Tanzzwecke, hohe Stimme, Teenager-Rhythmus, 7–8, 8, 22 DM)

● The Roger Whittaker Christmas Album. Aves – Bild am Sonntag 69 039.
(Für Schlagersänger Roger Whittaker produzierte Weihnachtsschnulzen. 8, 8, 22 DM)

● Genova & Steffan – La Strada Le Stelle e il Vento. Ricordi 65 003
(Schlagerplatte des italienischen Sängerpaares Gianni Genova und Paolo Steffan mit Orchester. 8, 8, 22 DM)

● Revival Jazzband – Revival Days. WAM MLP 15 541
(Hamburger Amateur-Dixie-Band mit Oldtime- und Swingrepertoire. 8, 8)

● Blue Note Juniors. WAM MLP 15 570
(Jubiläumsplatte zum 20jährigen Bestehen der Wuppertaler Amateur-Dixie-Band. Repertoire: Dixieland und Swing. Besetzung mit Sousaphon und Baritonsaxophon. 8, 8)

● Drupi – Greatest Hits. Stern-Musik, Ricordi 65 002
(Single-Sammlung des italienischen Schlagersängers Drupi – einziger echter Hit: „Piccola E Fragile". Brüchige Stimme. 7–9, 9, 22 DM)

Miller International

2085 Quickborn

● Deutsche Zeitgeschichte I. Vom Kaiserreich zur Republik. 1904–1924. 4D 011
(Mono, interessante für Schulgebrauch besonders geeignete Zusammenstellung von Klangdokumenten, hier meist stark historischer Klangqualität, Wilhelm II. spricht auf Edison-Walze)

● Deutsche Zeitgeschichte II. Der Weg zur Machtergreifung. 1928–1933. 4D 012
(Mono, sehr interessante Dokumente, Albert Einstein eröffnet 7. Deutsche Funkausstellung. Hitlers Regierungserklärung etc.)

● Deutsche Zeitgeschichte III. 10 Jahre Wiederaufbau. 1945–1954. Diesseits und jenseits der Zonengrenze. 4D 013
(Mono, interessante z.T. aber zu kurze Ausschnitte aus Klangdokumenten zur Geschichte der BRD)

Phonogram

● Beethoven: Die späten Klaviersonaten op. 90, 101, 106 („Hammerklavier-Sonate"), 109, 110 und 111. Alfred Brendel, Klavier. Philips 6747 312
(Stereo, 9, 6, 8, 9, Rez. 2/72, 8/75, 3 LPs)

J. Haydn: Klaviertrios, H. XV Nr. 13, 16 und 17. Beaux Arts Trio. Philips 9500 035

Schumann: Klavierquartett op. 47; Klavierquintett op. 44. Beaux Arts Trio; Samuel Rhodes, Viola; Dolf Bettelheim, Violine. Philips 9500 065

● Tschaikowsky: Die 6 Symphonien. London Symphony Orchestra, Antal Dorati. Philips 6747 195
(Stereo, 8/9, 4, 8/9, 9, Aufnahme der großen Symphonien 1961/62, der anderen 1965, bei den älteren Aufnahmen leichtes Rauschen, sehr expressive Darstellung, hervorragendes Orchester. Rezension 10/64, 6 LPs)

Steeleye Span: Rocket Cottage. London; The Bosnian Hornpipes u.a. 6307 584

Sammy Davis, Jr. The Song And Dance Man. Baretta's Theme; Love Is All Around u.a. 20th Century 6370 245

Gentle Giant: In'terview. Interview; Give It Back u.a. Chrysalis 6307 575

Synergy: Electronic Realizations For Rock Orchestra. Legacy; Classical Gas u.a. Philips 6370 803

The Wonderful Music Of Toots Thielemans. Up, up and away; The girl from Ipanema u.a. fontana special 6428 021

Elis Regina und Toots Thielemans: Honeysuckle Rose, Aquarela do Brasil. Wave; Voce u.a. fontana special 6424 088

Bud Freeman: Song Of The Tenor. Song Of The Tenor; That D-Minor Thing u.a. Philips 6308 254

10cc: How dare you! How dare you; Lazy Ways u.a. Mercury 6310 501

Jethro Tull: Too Old To Rock-'n-Roll, To Young To Die. Quizz Kid; Crazed Institution u.a. Chrysalis 6307 572

Rod Stewart: The Vintage Years 1969–1970. An Old Raincoat Won't Ever Let You Down; Gasoline Alley u.a. Mercury 6641 414

Streetwalkers: Red Card. Run For Cover; Me An' Me Horse An' Me Rum u.a. Vertigo 6360 133

RCA

● Beethoven: Symphonien Nr. 3 Es-dur, Nr. 9 d-moll. Boston Symphony Orchestra, Charles Münch; Leontyne Price; Maureen Forrester u.a. Red Seal 26.48 071
(Stereo, 8, 2, 6, 9, Prod. 1958, 2 LPs)

● Brahms: Symphonien Nr. 1 und 4. Boston Symphony Orchestra, Charles Münch. Red Seal 26.48 072
(Stereo, 7, 3, 5, 9, Rez. 12/64, 2 LPs)

Manuel de Falla: Vals Capricho; Nocturno u.a. Joaquin Achucarro, Klavier. 26.41 405

● J. Haydn: Symphonie Nr. 99; Sinfonia concertante B-dur. Paolo Renzi, Oboe; Leonard Sharrow, Fagott; Mischa Mischakow, Violine; Frank Miller, Violoncello; NBC Symphony Orchestra, Arturo Toscanini. RCA 26.41 412
(Mono, Aufn. 1948/49, sehr stark historische Klangqualität, nur dokumentarischer Wert)

● W. A. Mozart: Il Rè Pastore. Reri Grist, Lucia Popp, Arlene Saunders, Nicola Monti, Luigi Alva. Symphonie-Orchester Neapel, Dirigent Denis Vaughan. RCA 26.35 129 DX
(Stereo 7, 4, 8, 9, Rez. 4/68; interessante Alternative zu der ungekürzten, nach der Neuen Mozart-Gesamtausgabe produzierten BASF-Aufnahme unter Leopold Hager; irreführender Hinweis auf der Kassette, daß die Erstveröffentlichung 1976 war; 2 LP, 39 DM)

W. A. Mozart: Requiem (Originalfassung). Wiener Sängerknaben; Chor und Orchester der Hofmusikkapelle Wien, Hans Gillesberger. 26.41 408

● W. A. Mozart: Symphonien Nr. 36, 39, 40, 41. Chicago Symphony Orchestra, Fritz Reiner. RCA 26.48 073
(Stereo, 8, 4, 5, 9, Prod. 1957, vermutlich stereophonisiert, 2 LPs)

Die Sehnsucht nach Ruhe wurde zu einem Bekenntnis:
Yamaha V1, das Blackline Stereo-System für störungsfreien HiFi-Genuß.

MIDNIGHT SILENCE

Rapider Fortschritt in der Entwicklung hochtechnisierter HiFi-Anlagen hat die DIN-Forderungen längst überholt; bereits Geräte mit durchschnittlichem Leistungsvermögen übertreffen die geforderten Mindestwerte beträchtlich. Um so verwirrender werden deshalb Ersatzbezeichnungen, die den HiFi-Anspruch durch Superlative ergänzen.

Da jedoch nicht ein Wert für andere, sondern alle gemeinsam für die Ausgewogenheit des Klangbildes stehen, erhält die Frage nach sinnvollen Bewertungskriterien immer stärkere Bedeutung.

Die Yamaha-Technologie setzt mit dem neuen V1-System gültige Maßstäbe der Vernunft, die sowohl konstruktiv als auch im Preis-Qualitäts-Verhältnis den Wertbegriff des Natural Sound einem wachsenden Kreis anspruchsvoller Hörer öffnen.

STEREO-VERSTÄRKER CA-V1. In Design und Meßdaten eindrucksvoll ausgewogener Systembaustein der neuen V1-Serie – eine vernünftige Synthese aus Klangreinheit und Kraft.

Eine spezielle Bandkopiereinrichtung gestattet das Abhören von Platten während einer Rundfunkaufzeichnung und umgekehrt.

Technische Hauptdaten
Ausgangsleistung: 2 x 33 W Sinus (4 Ω). Klirrgrad: 0,05 % bei Nennleistung. Signal-Störabstand Phono: 77 dB.

STEREO-TUNER CT-V1. Ideal auf den Verstärker CA-V1 abgestimmter UKW/MW-Stereoempfänger, der durch hohe Werte für Empfindlichkeit und Trennschärfe besticht. Dieser Tuner liefert den Beweis, daß differenzierter Fernempfang und satter Stereoklang vereinbar sind.

Technische Hauptdaten UKW
Eingangsempfindlichkeit (DIN): 1,5 µV. Frequenzgang: 20 – 15.000 Hz (+ 0,5/– 1,5 dB).

STEREO-CASSETTENDECK TC-511B. In konstruktiver Konsequenz auf das V1-System ausgerichtet, vollendet dieser Frontlader den großen Schritt zum anspruchsvollen Natural Sound – zum kompakten Stereo-Zentrum mit neuen Maßstäben für erfüllbare HiFi-Träume.

Technische Hauptdaten
Frequenzgang: 30 –15.000 Hz. Störabstand (mit Dolby): 61 dB.

REGALTURM LC-V1. Das systemgerechte Kontrollzentrum für die gesamte Anlage; konzipiert für modernes Wohnempfinden.

YAMAHA

YAMAHA Europa GmbH.
Siemensstraße 22–34, 2084 Rellingen.



● Saint-Saëns: Symphonie Nr. 3 c-moll „Orgel-Symphonie"; Danse macabre. NBC Symphony Orchestra, Arturo Toscanini. RCA 26.41 413
(Mono, trotz jüngeren Datums (1950/52) miserable Klangqualität, nur dokumentarischer Wert)

● Schubert: Das gesamte Werk für Soloklavier, Vol. 1. Sonaten a-moll, e-moll, c-moll, D-dur, Sonatine As-dur, Impromptus, Wanderer-Fantasie. Gilbert Schuchter, Klavier. RCA 26.35 113
(Stereo, 10, 10, 10, 9, Rezension 2/71, erstmals auf Tudor veröffentlicht, von RCA neu überspielt, auf 3 Kassetten à 5 Platten verteilt, Umstellungen und Vermeidung von Überlängen, Überspielung ausgezeichnet, Klangbild etwas aufgehellt, 5 LP, 49 DM)

● Schubert: Das gesamte Werk für Soloklavier, Vol. 2. Sonaten C-dur, E-dur, a-moll, A-dur, 6 Moments musicaux, 13 Var. ü. Thema von A. Hüttenbrenner u. a. Klavierstücke. Gilbert Schuchter, Klavier. RCA 26.35 127
(Stereo, 10, 10, 10, 9, Rez. 2/71, siehe oben, 5 LP, 49 DM)

● Verdi: Un Ballo in Maschera. Leontyne Price; Carlo Bergonzi u. a. Chor und Orchester der RCA Italiana, Erich Leinsdorf. RCA 26.35 123
(Stereo, 9, 7, 8, 9, Rez. 10/67, 49 DM)

Musik aus der Wiener Hofburg. Schubert: Messe Es-dur – Haydn: Theresien-Messe. Hofmusikkapelle Wien; Wiener Sängerknaben; Chor und Orchester der Staatsoper Wien, Hans Gillesberger. 26.35 126

Julian Bream, Lautenmusik von John Dowland. 26.41 418

James Galway. Flöte virtuos. Werke von Drigo, Paganini u. a. James Galway, Flöte. 26.41 420

Cor de Groot. Klavierrecital. Werke von Rachmaninow und Tschaikowsky. Red Seal 26.41 406

● Mario Lanza: Weihnachtslieder. RCA 26.41 411
(Stereo, 2, 0, 4, 9, grauenhafter Schmarren)

● Claude Molénat und seine goldene Trompete. Beliebte Melodien von Bach, Boccherini, Paganini, Rossini u. a. RCA 26.48 074
(Stereo 2/8, 0, 4, 9, Claude Molénat, Jet-Pilot, ist sicher ein ausgezeichneter Trompeter, Repertoire, Begleitung und Aufnahmetechnik jedoch sind dilettantisch; eine überflüssige, ja ärgerliche Veröffentlichung, 2 LPs)

● Leonard Warren, Arien und Szenen, Vol. 2. RCA 26.41 410
(Mono, H, unterschiedlicher Qualität, enthält jedoch einige Dokumente einer grandiosen Bariton-Stimme und eines großen Künstlers, Aufnahmen 1941–57, die jüngste klingt leider am schlechtesten)

Teldec

● J. S. Bach: Die 6 Suiten für Violoncello solo. Henri Honegger, Violoncello. Teldec 6.35 345
(Stereo, 6, 2, 8, 9, Rez. 3/73, 3 LPs)

● J. S. Bach: Sonaten und Partiten für Violine solo BWV 1001–1006. Sándor Végh. Telefunken 6.35 344 EX
(Stereo 5, 4, 9, 9, Rez. 11/72; sehr gute Überspielung der Valois-Produktion; in Anbetracht von Heifetz, Szeryng oder Milstein aber mehr etwas für Végh-Fans; 3 LP, 39 DM)

Bizet: Carmen. Tatiana Troyanos; Placido Domingo u. a. John Alldis Choir; London Philharmonic Orchestra, Georg Solti. Decca 6.35 312

● Duparc: Lieder. Bernard Kruysen, Bariton; Noel Lee, Klavier. Teldec 6.42 113
(Stereo, 9, 10, 9, 9, Rez. 3/72)

Händel: Der Messias. Elly Ameling; Anna Reynolds; Philip Langridge; Gwynne Howell; Chor und Orchester; Academy of St. Martin-in-the-Fields, Neville Marriner. Decca 6.35 349

Mahler: Symphonie Nr. 1 D-dur. Israel Philharmonic Orchestra, Zubin Mehta. Decca 6.42 108

Wolf-Ferrari: Susannens Geheimnis. Maria Chiara; Bernd Weikl; Orchestra of the Royal Opera House Covent Garden, Lamberto Gardelli. Decca 6.42 115

● Neujahr in Wien. Wiener Philharmoniker, Willi Boskovsky, Folge 4. Decca 6.42 114
(Stereo, 9, 6, 9, 8, Neuaufnahme)

WEA

Dee Dee Bridgewater. My Prayer; My Lonely Room u. a. Atlantic ATL 50 322

Al Jarreau: Glow. Rainbow In Your Eyes; Your Song u. a. Reprise REP 54 073

The Billy Cobham/George Duke Band, „Live" On Tour In Europe. Hip Pockets; Ivory Tattoo u. a. Atlantic ATL 50 316

The Manhattan Transfer: Coming Out. Don't let go; Zindy Lou u. a. Atlantic/Stern Musik ATL 50 291

Bei den angegebenen Schallplattenpreisen handelt es sich um unverbindliche, ungefähre Ladenpreise.

Bei den Schallplattenbesprechungen setzen die Rezensenten ihr Urteil in den Kategorien Interpretation, Repertoirewert, Aufnahme-, Klangqualität und Oberfläche in Ziffern von 0 bis 10 um, wobei 0 die schlechteste und 10 die beste Bewertung darstellt.
In die Bewertung des Repertoirewerts geht ein, ob ein Werk schon mehrfach im Schallplattenkatalog vertreten ist oder nicht und wie sich Interpretation und technische Qualität der besprochenen Platte zu den bereits erschienenen Aufnahmen dieses Werks verhalten.
Unter der Kategorie Oberfläche werden die mechanischen Eigenschaften der Platte beurteilt, d. h. die Qualität der Pressung, Laufgeräusche, unsaubere Einlaufrillen, Knistern, Knacken und dergleichen.

● Die durch dieses Zeichen hervorgehobenen Platten werden nicht besprochen, sondern nur mit Kurzhinweisen und bei üblicher Bewertung (0–10) nach Klang- und Oberflächenqualität beurteilt. In Ausnahmefällen wird auch die Gesamtbewertung in allen vier Rubriken angegeben. Dabei handelt es sich entweder um sogenannte Billigpreis-Platten oder um solche, die aus Repertoiregründen nicht ausführlich besprochen werden.
Verantwortlich für die Bewertungen: Karl Breh

= **Quadro-Aufnahme**
= **Cassette**
H = **historische Aufnahme**

Symphonische Mu:

Joseph Haydn (1732–1809)

Die sechs ersten Londoner Symphonien Nr. 9: 98

Orchestra Sinfonica di Roma, Dirigent Antoni Almeida.

Philips 6747 122 (3 LP) 39

Interpretation
Repertoirewert
Aufnahme-, Klangqualität
Oberfläche

„Erste Gesamtaufnahme der Urfassungen, hera gegeben von und aufgenommen in Zusammei beit mit H. C. Robbins Landon", liest man auf c Kommentarblatt. Über den amerikanischen Hay Forscher ist kein Wort zu verlieren. Der Dirig Antonio de Almeida fungiert neben ihm als küns rischer Direktor der Haydn-Foundation. Die Vei fentlichung tritt also mit einem hohen Authent tätsanspruch auf. Der Kommentar befaßt sich de auch im wesentlichen mit einer Aufzählung ‹ wichtigsten Abweichungen von den bisherig Ausgaben, die für jede einzelne Symphonie nac gewiesen werden.
Naturgemäß erhebt sich als erstes die Frage na dem von Dorati für seine große Haydn-Edition v wendeten Text. Leider bleibt die Teldec die Antw schuldig, keiner der Kommentarblätter in den s ben Kassetten verliert ein Wort hierüber, jedoch g es als ausgemacht, daß Dorati die neuen Robbir Landon-Ausgaben benutzt hat. Zahlreiche der v de Almeida gespielten Korrekturen finden si denn auch bereits bei Dorati, so z. B. der Streic quartettsatz zu Beginn des Largo aus Nr. 93 (de übrigens Szell schon spielen ließ), die Legato-Phr sierung des Hauptthemas aus Nr. 94, die Pontice lo-Stelle im Adagio aus Nr. 97. Ja sogar die klein Cembalo-Stelle kurz vor Schluß des Finale aus N 98 läßt Dorati, wenn auch etwas schüchtern, spie len. Und das mit Recht, hat diese Cembalo-Episod doch nur dann Sinn, wenn das Cembalo, wie z Haydns Zeiten, generell mitwirkt, wovon auch be Landon/Almeida keine Rede ist. Ohne alle aufge führten „Neuerungen" bei Dorati nachgesucht z haben, muß man nach all dem den Eindruck gewin nen, daß Dorati gleichfalls die Robbins-Landon Ausgaben benutzt hat. Dann wäre also diese Veröf fentlichung, die 1974 eingespielt wurde, so sensa tionell nicht mehr, wie sie der Kommentar hinstellt Auf der anderen Seite klingen die Symphonien Nr 93, 96, 97 und 98 bei Almeida auf weiten Strecker wesentlich anders als bei Dorati. Der Grund hierfü ist die Präsenz hoher Trompetenstimmen, die be Dorati kaum oder gar nicht auszumachen sind Landon berichtet denn auch, daß Haydns originale Trompetenstimmen in späteren Ausgaben dieser Symphonien umgeschrieben worden seien, weil sie dem 19. Jahrhundert zu grell klangen. In der Tat gibt dieser Trompetenglanz dem Orchestersatz ein wesentliches Plus an Farbigkeit, ihn gleichsam aufrauhend, seine „philharmonische" Glätte durchbrechend. Also hätte Dorati zumindest im Falle dieser ersten Londoner Serie doch nicht die neuesten Ausgaben benutzt? Ich gestehe, daß ich trotz intensiven Mitlesens der in der Universal-Edition herausgekommenen Robbins-Landon-Partituren und beinahe entnervender Klangvergleiche nicht dahintergekommen bin. Halten wir uns also an diese hochinteressante Neuveröffentlichung.
Das Orchestra Sinfonica di Roma spielt engagiert und bewältigt den Stoff auch in den heiklen und virtuosen Passagen souverän. An Geschmeidigkeit ist es freilich der von Dorati auf Hochglanz geschliffenen Philharmonia Hungarica unterlegen. Da es mit größerer Präsenz in das Mikrophon hineingeholt wurde, erscheint der Gesamtklang an den Tuttistellen nicht immer so ausgeglichen wie bei Dorati, der

Hier sind die "Profis"



JVC Receiver (von oben nach unten) SL 100 L, S 200 L, S 300, S 400, S 600

JVC stellt vor: fünf neue Stereo-Receiver in professioneller HiFi-Technik. Elegante Linienführung, präzise Klangregelung mit linearen Gleitbahnreglern und direkte Funktionswahl mittels Drucktasten – von welchem Standpunkt Sie auch immer ein Gerät betrachten mögen, die Vielzahl an exklusiven JVC Neuerungen und die professionelle Technik wird auch Sie überzeugen. Und die meisten der im Spitzenmodell S600 zur Anwendung gelangenden technischen Leckerbissen können auch in den anderen Modellen gefunden werden. PLL-Schaltung – zwar teuer, aber kompromißlos was die Qualität betrifft. Ratio-Null-Anzeige und Feldstärkeanzeige für präzise Senderwahl. Für welchen der neuen JVC Profis Sie sich auch immer entscheiden mögen, Sie haben die Gewißheit, einen Receiver in fortschrittlichster Technik zu bekommen. Manche Experten behaupten, die "Profis" von JVC stellen den besten Gegenwert in jeder Preisklasse dar. Und was den Preis betrifft, denken Sie wie ein Profi – denken Sie JVC, denn Qualität zählt.
Im Zweifelsfalle wenden Sie sich an Ihren JVC Fachhändler. Er ist auch ein Profi.

JVC

Generalvertrieb für Deutschland und Österreich: U. J. FISZMAN, 6 Frankfurt/Main, Breitlacher Str. 96, West-Germany, Tel. 06 11/78 09 51
Verkaufsbüro West: PEKADÜ GmbH, 4 Düsseldorf, Fleher Str. 158, Tel. 02 11/33 19 22
Verkaufsbüro Nord: PEKADÜ GmbH, 2 Hamburg 71, Fabriciusstr. 15, Tel. 0 40/61 62 20
Verkaufsbüro Österreich: U. J. FISZMAN u. R. GRÜNWALD GmbH, 1160 Wien/Österreich, Brunnengasse 72

VICTOR COMPANY OF JAPAN, LIMITED 1, 4-chome, Nihonbashi-Honcho, Chuo-ku, Tokyo 103, Japan

offenbar auch mit etwas größerem Streicherapparat gearbeitet hat, was dem Ganzen größere Rundung sichert, aber die Bläserstimmen weniger deutlich und farbindividuell hervortreten läßt. Bei Almeida klingen manche Tuttis ein wenig ruppig, wenngleich es im allgemeinen an Differenzierung nicht mangelt. Almeida nimmt es in manchen schnellen Sätzen an Musiziertemperament mit Dorati durchaus auf, wenn ihm auch dessen Flexibilität nicht gegeben ist. Er versteht Haydns Symphonik klar und zielstrebig zu entwickeln, die Kühnheit mancher Durchführungsteile Ereignis werden zu lassen, sie dennoch genau ausleuchtend. Mit akribischer Sorgfalt wird phrasiert, aber nirgends macht dieses Haydn-Spiel den Eindruck geflissentlichen Dozierens. In den langsamen Sätzen ist Almeida meist ruhiger, z. T. sogar viel ruhiger als Dorati, was nicht immer ungefährlich erscheint, einen Satz wie das herrliche Adagio aus Nr. 98 freilich zu vollem Sich-Aussingen bringt. Es sind eine ganze Menge Entdeckungen mit diesen drei Haydn-Platten zu machen, nicht zuletzt diejenige, daß Haydns reife Symphonik nicht nur in ihrer Faktur, sondern auch in ihrem klanglichen Habitus weit kühner ist, als man sich bislang träumen ließ. In der Vermittlung dieser Erfahrung geht diese Neueinspielung über das Dorati-Unternehmen hinaus, mögen orchestraler Schliff und orchestrale Geschmeidigkeit dort auch größer sein. Vorzügliche Klangtechnik.

A. B.

Hector Berlioz (1803–1869)

a)

Roméo et Juliette (Gesamtaufnahme)

Julia Hamari, Mezzosopran; Jean Dupouy, Tenor; José van Dam, Baß-Bariton; New England Conservatory Chorus (Einstudierung: Lorna Cooke de Varon); Boston Symphony Orchestra; Dirigent: Seiji Ozawa
(Aufnahmeleiter und Tonmeister: Hans-Peter Schweigmann)

Deutsche Grammophon 2707 089 — 50 DM

b)

Roméo-et-Juliette-Suite; Chasse Royale & Orage aus „Les Troyens"

Orchestre de Paris; Dirigent: Daniel Barenboim

CBS 76 524 — 25 DM

	a)	b)
Interpretation	6	5
Repertoirewert	5	3
Aufnahme-, Klangqualität	7	7
Oberfläche	9	8

Nach den Aktivitäten von Philips und Colin Davis und einigen vorzüglichen Boulez-Einspielungen ist Berlioz nun doch keine solche Terra incognita mehr, daß jede neue Platte gleich schon als editorische Heldentat gefeiert werden müßte. Die beiden hier zusammengefaßten Aufnahmen deuten eher auf fragwürdige Firmen-Programmpolitik hin. Daß Ozawa mit Berlioz in die Arena geschickt wird, will schon nicht ganz einleuchten; dieser Dirigent hat zwar ein Faible für die phantastische, die Kapellmeister-Kreisler-Seite bei Berlioz, aber nicht im gleichen Maß die Fähigkeit zu pedantisch-nüchterner Partituranalyse, zu präziser rationaler Kontrolle. Vollends rätselhaft scheint, welche Affinitäten Daniel Barenboim zu der kristallklaren Brillanz und den minuziös kalkulierten Klanggeräuschen des französischen Romantikers aufweisen könnte; all das, was einen hochgradigen Berlioz-Interpreten ausmacht, hat Barenboim nicht: er ist nicht sonderlich präzis; er wirkt eher phlegmatisch als gewittrig-temperamentvoll; er hat wenig Sensorium für raffinierte Klangfarben.
Die Ozawa-Aufnahme von „Roméo et Juliette" ist etwas höher einzuschätzen, weil sie die gesamte „Symphonie Dramatique" enthält. Indes bleibt die Interpretation deutlich hinter der Davis-Einspielung zurück. Davon bekommt man bereits bei den ersten Takten des Allegro fugato einen Vorgeschmack. Ozawa trifft zwar den hektisch-erregten Tumultcharakter des Tonstückes annähernd, nicht aber seine trocken-knisternde Motorik: man gewinnt das Gefühl, daß das Tempo nicht ganz „steht". Das könnte womöglich ein Kunstmittel sein, um das Vorwärtsdrängende der Musik zu erreichen. Vor grellen Ausbrüchen scheut Ozawa dann aber auch zurück, die Energie scheint ins Leere zu verpuffen, und die schweren synkopischen Blechakzente zu der blekkenden Posaunenmelodie (Takt 57 ff) kommen beinahe lahm. Das klingt bei Davis wuchtiger, erst recht bei Giulini (der leider nur eine Orchestersuitenfassung von „Roméo et Juliette" realisierte). Dynamische Sorgfalt und Artikulations-Prägnanz halten sich bei Ozawa überhaupt in Grenzen. Bei ping-pong-artigem raschen Motivwechsel zwischen den Instrumentengruppen (Beispiel: Eulenburg-Partiturseite 106/107) verfährt er ziemlich „al fresco"; die Hörnerpassage im Schlußteil des Königin-Mab-Scherzos bringt das Piano leiser als das darauffolgende Pianissimo, und so etwas „Nebensächliches" wie die dreifache Lautstärke-Abstufung dreier Triangelschläge wird schon gar nicht beachtet. Von den Gesangssolisten macht Julia Hamari den besten Eindruck, während José van Dam dem Père Laurence doch eine zu unengagierte Darstellung zukommen läßt. Merkwürdig mutet die Aufnahmetechnik an: sie hält durchweg auf Distanz, was besonders bei der fast wesenlosen Orchestereinleitung zur Liebesszene (und dem schlauchartig aus der Ferne kommenden Chor) stört, „dreht" dann aber auch wieder voll auf, etwa bei dem Adagio der erwähnten Liebesszene, wo die eher teppichartig imaginierten Streicher unmotiviert aufdringlich direkt „ins Ohr" spielen. Die Aufnahmetechnik trägt gewiß ein Teil dazu bei, daß wenig brillante, ausgeprägte Klangwirkungen spürbar werden (so geraten die Violoncelli-Pizzicati im Larghetto espressivo des Satzes „Romeo allein . . ." ganz undeutlich). Die solide Chorleistung (vor allem im Finale) kann die Mängel des Unternehmens nicht wettmachen.
Barenboims Interpretation muß als noch etwas durchschnittlicher eingestuft werden; der Klang des Orchèstre de Paris wirkt insgesamt noch weniger profiliert, schwerfälliger und ungefüger als der des immerhin einen gewissen amerikanischen Gediegenheitsgrad reproduzierenden Boston Symphony Orchestra. Indiz für eine auch technisch unzulängliche Bewältigung des Berliozschen Orchestersatzes sind die Einsätze der Baßgruppe im Allegro-Teil von „Romeo allein . . ." und der vermurkste Streicherabstieg gegen Ende der Liebesszene (Eulenburg-Partitur S. 161/162). Das behäbige Grundzeitmaß des Königin-Mab-Scherzos macht einen traurigen Eindruck, Chasse Royale & Orage aus den „Trojanern" werden nicht gerade stürmisch vorgeführt. Klangtechnisch kommen einige Instrumentalsoli zwar etwas besser als bei der Ozawa-Aufnahme, aber das durchweg etwas enge Klangspektrum kann nicht gerade begeistern. Zwei wenig enflammierende Berlioz-Novitäten.

H. K. J.

a)

César Franck (1822–1890)

Symphonie d-moll

Gabriel Fauré (1845–1924)

Pelléas et Mélisande (Suite)

New Philharmonia Orchestra, Dirigent: Andrew Davis

CBS 76 526 — 25 DM

b)

César Franck (1822–1890)

Le Chasseur Maudit; Les Eolides; Rédemption (symphonische Dichtungen)

Budapester Philharmonisches Orchester, Dirigent: Jean-Marie Martin

Turnabout TV-S 34 626 — 12,80 DM

	a)	b)
Interpretation	7	4
Repertoirewert	5	4
Aufnahme-, Klangqualität	7	5
Oberfläche	8	6

Andrew Davis dirigiert Francks d-moll-Symphonie bedeutend besser als Daniel Barenboim (Rez. s. Heft 12/76). Der Klang erscheint bei der englischen CBS-Aufnahme ungleich geformter und transparenter (freilich geringfügig beeinträchtigt durch eine aufnahmetechnisch begründete Verengung des Spektrums). Davis bevorzugt einen relativ schlanken Duktus, ohne daß die Symphonie halb an gediegener Wucht Entscheidendes ve Gelegentlich stört eine gewisse Neigung zu (flächenglanz und -politur, wo man eine größer rücksichtigung der Orchesterpolyphonie wünscht hätte. Die diskreten und nahezu la schen „Pelléas-et-Mélisande"-Sätze Faurés den mit unaufdringlicher Klangdelikatesse v(tragen. Die Entwicklung des Dirigiertalentes [scheint beachtenswert.
Die bereits von 1972 stammenden Franck-Ein: lungen mit den Budapester Philharmonikern ι der Leitung von Jean-Marie Martin machen e recht bescheidenen Eindruck. Das Orchester s offenbar prima vista, wobei man sich „fran; scher" Klangkultur insofern befleißigt, als möglichst alles in ein graues Mezzoforte tauch erschrickt man förmlich, wenn aus dem brei Einerlei bei „Rédemption" plötzlich Blechblä fanfaren grell hervorstechen, völlig unvermittel dem ansonsten entfernt-diffusen Klangbild. lohnt kaum, die eklatanten aufnahmetechnisc Fehler aufzuzählen. Wenn zum Beispiel eine ' loncellokantilene hervortreten müßte (Les Eolid dann vernimmt man sie höchstens als Hin grund-Gewusel. Interpretatorisch: Routine. Kla technisch: Schlamperei. Dazu leichtes Bandı schen. Also kein rechter Repertoiregewinn.

H. I

Johannes Brahms (1833–1897)

Symphonien Nr. 1 c-moll op. 68; Nr. 2 D-dur op. Nr. 3 F-dur op. 90; Nr. 4 e-moll op. 98

Wiener Philharmoniker, Dirigent: Karl Böhm (Aufnahmeleitung: Werner Mayer, Tonmeist Günter Hermanns)

DGG 2740 154 (4 LP) — 59 [

Interpretation
Repertoirewert
Aufnahme-, Klangqualität
Oberfläche:

Wie in ihrer Karl-Böhm-Kassette mit den Symph nien Beethovens legt die DGG auch dieser Kasse (neben einer Werkeinführung) einen Aufsatz b der die langjährige Vertrautheit und Verbundenh der Wiener Philharmoniker mit dem Gegenstand i res jeweiligen Bemühens feiernd feststellt. Ab merkwürdig: Was Prof. Otto Strasser, von 1922 b 1967 Mitglied des Orchesters und seit 1958 auch i Vorstand tätig, zum Thema beisteuert, kann ma kaum als die Anhäufung konstitutiver Bausteine f eine authentische Brahms-Tradition der Wien Philharmoniker bezeichnen. Das wird vielleicht a deutlichsten, wenn auf die große positive Au: nahme in dieser „Verbundenheitsgeschichte", Wi helm Furtwängler, in blitzschnellem Perspektive wechsel Karl Böhm folgt, in dem man „einen ko genialen Bewahrer und Fortsetzer gefunden hat' Liest man danach die Werkeinführung von Sieg fried Kross, die trotz der wörtlichen Bemühun Hermann Kretzschmars eigentlich Schoenberg Problematisierung und Aktualisierung der Brahms schen Kompositionstechniken verpflichtet ist, kan man nur noch sehr gespannt die Platten aufleger um die Art dieser authentischen Wiener Brahms Tradition zu erleben. Was akustisch folgt, ist die totale Ernüchterung, denn dieser „Wiener Brahms ist, um im Lokalkolorit zu bleiben, ein rechte Schmarren mit dem provinziellen Beigeschmac Linzer Tortengewächse. Für Böhm scheint Brahm eine Mischung aus Beethoven und Tschaikowsk zu sein: ein Komponist, der auf der einen Seite eine bestimmte Kompositionsform auf den geschichtlichen Höhepunkt führte, sie andrerseits aber mit großem Traueraufwand zu Grabe brachte. Also Protzerei, Auftrumpfen (entsetzlich schon die langsame Einleitung zur Ersten, die völlig empfindungslos wie eine Art finsterer Kaisermarsch aufgedonnert wird) bei zurückhaltenden Tempi in den schnellen Sätzen, und dann ersterbende Larmoyanz in den bis zur Sinnlosigkeit gedehnten langsamen Sätzen. Was mich am meisten erstaunte: daß Böhm etwa in der Ersten von seinem Orchester erheblich weniger an Differenzierungsvermögen erhielt (oder forderte) als Claudio Abbado in seiner DGG-Aufnahme mit demselben Orchester.

Statt Differenzierung – vor allem auch rhythmisch intrikater Stellen, die durchgehend verschmiert wirken – zielt Böhm auf jene Mischung aus Klotzigkeit und Sentimentalität, mit der man sicher in Konzerten landauf, landab immer noch die Abonnenten entzücken kann, die aber mit einem mediengerechten Brahms für heute nichts gemein hat. Aber da das aufgrund einer brillanten Aufnahmetechnik (die allerdings nie auf Gegensteuerungskurs zu Böhm geht) auch von vielen Plattenkäufern honoriert werden dürfte, steht dem Erfolg der Kassette wohl nichts im Wege. Und als sei dieser schon fest einprogrammiert, hat die DGG mit der Streichung der ungleich interessanteren Abbado-Aufnahmen schon begonnen (die Vierte jedenfalls ist gestrichen). So sind halt die Bräuche. U. Sch.



Maurice Ravel (1875–1937)

Daphnis et Chloé (Orchestersuiten 1 und 2); Ma Mère l'Oye (komplette Ballettversion)

Minnesota Orchestra, St. Olaf Choir, Dirigent: Stanislaw Skrowaczewski

Turnabout QTV-S 34 603	12,80 DM
Interpretation	9
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	8

Der polnische Dirigent Stanislaw Skrowaczewski, seit 1958 vornehmlich in den Vereinigten Staaten tätig, gehört – ähnlich wie etwa Michael Gielen – zu den intellektuell profilierten Musikern, die bei der Schallplattenindustrie noch keine gebührende Unterstützung fanden. Die vorliegenden Ravel-Aufnahmen lassen Skrowaczewskis Spezifika klar hervortreten: seinen Perfektionismus, der ihm gerade in Amerika viele Erfolge bescherte; seine Klangsensibilität, die ihn für die raffinierten Ravel-Partituren besonders prädestiniert; sein dramatisches Temperament, das den Interpretationen den Anschein des kühl Gekonnten nimmt und Spontaneität und Spannung in sie hineinzutragen scheint. So wirkt die Mischung dieser Interpretationsmerkmale bei den „Daphnis-und-Chloë-Ausschnitten nahezu elektrisierend: die großbögigen dynamischen Entwicklungen erscheinen nicht als nüchterne Klangschichtungen, sondern als enorm aufgeladene, gleichwohl genau mit dem Ohr kontrollierte Klanggebärden (mit prägnantem Einbezug des Chores). Das äußerst ruhige Grundzeitmaß des „Lever-du-jour"-Tableaus ermöglicht genaueste Abstufungen der verschiedenen dynamischen Werte, die „programmierte Ekstase" wirkt brillanter und eindringlicher als etwa bei Boulez. Schade, daß dieses Ravel-Ballett nur mit seinen bekannteren Bruchstükken zu hören ist; von „Ma Mère l'Oye" wird dankenswerterweise die vollständige, gut halbstündige Ballettversion gebracht. Interpretatorisch sind diese Miniaturen gleichfalls gut getroffen; die Aufnahmetechnik wirkt hier freilich weniger farbig (Kontrafagott bei „La Belle et la Bête"). H. K. J.

Igor Strawinsky (1882–1971)

a)
Le Sacre du printemps

Wiener Philharmoniker, Dirigent: Lorin Maazel

Decca 6.42111 25 DM

b)
Le Sacre du printemps; Feuervogel-Suite 1919; Petruschka (Gesamtaufnahme)

Boston Symphony und Chicago Symphony Orchestra, Dirigent: Seiji Ozawa
(Produzent: Peter Dellheim, Toningenieur: Bernard Keville)

RCA 26.48078 (2 LP) 29 DM

	a)	b)
Interpretation	5	8
Repertoirewert	0	3
Aufnahme-, Klangqualität	9	8
Oberfläche	9	9

Daß „neue" Musik um so besser verstanden und gespielt werde, je älter sie wird, mag eine Binsenweisheit sein; im vorliegenden Fall aber ist das Gegenteil zu konstatieren. Die Ozawa-Aufnahmen, Ende der 60er Jahre entstanden und z.T. in HiFi-Stereophonie 2/71 rezensiert, wirken gegenüber dem rubatoseligen Ansatz, mit dem Lorin Maazel versucht, den Sacre den Wiener Philharmonikern schmackhaft zu machen, springlebendig. Dabei sind auch sie, Hans Klaus Jungheinrich hat das in der erwähnten Rezension angedeutet, nicht unbedingt vorbildlich, da Ozawa ein Temperamentsmusiker ist, dem die Grellheiten des Petruschka zwar oft überzeugend gelingen, der aber den Sacre weniger als Ganzes denn als Aneinanderreihung von Episoden begreift. Dennoch ist seine Version der Maazels deutlich überlegen (auch und gerade in puncto Texttreue); wenn man sich dann noch vorstellt, daß ein Abbado mit seiner eisigen Aufnahme dem Sacre noch einmal ein erhebliches Stück näher an den Pelz gerückt ist, kann man vielleicht verstehen, warum Maazels Aufnahme auf mich den Eindruck einer akustischen Sacher-Torte macht. Klanglich ist die Decca-Platte opulent geraten; die beiden RCA-Platten sind etwas enger in der Perspektive und auch nicht ganz so obertonreich – erstaunlicherweise klingen sie aber freier als in der deutschen Erstedition. Fazit: eine entbehrliche Neuerscheinung, zwei durchaus kaufenswerte Wiederveröffentlichungen. U. Sch.

Claude Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faune – **Maurice Ravel:** 2. Suite aus Daphnis et Chloé – **Claude Chabrier:** España – **Jacques Ibert** Escales

Orchestre de Paris, Dirigent Daniel Barenboim
(Produzent Paul Myers, Tontechniker Gilbert Preneron und Mike Ross-Trevor)

CBS 76 523	25 DM
Interpretation	6–9
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	9

Diese Platte hat sozusagen ihre zwei Seiten: die beiden erstklassigen Werke (Debussy, Ravel) kommen nämlich zweitrangig weg, die beiden zweitrangigen erstklassig. Offenkundig hat Barenboim, dessen Krise immer weniger leugbar wird, mit französischer Musik um so größere Probleme, je weiträumiger die von ihm dirigierten Werke konzipiert sind. In Debussys Vorspiel, dessen Flöten-Introduktion recht sensibel gespielt ist, verwischen sich die Strukturen in dem Maße, wie das Werk materialreicher wird; in der Ravel-Suite, die ja auch dem miesesten Orchester und Dirigenten immer noch zum effektvollen Rausschmeißer gerät, vermeidet Barenboim zwar die berüchtigte Final-Schleife hin zum Reißer, bringt aber andererseits auch nicht die Delikatesse auf, die zu dieser Musik gehört (das liegt z.T. sicher auch am Orchester und der Klangtechnik). Vorzüglich „durchgehört" und gar nicht auf den folkloristischen Effekt hin gespielt dagegen kommt Chabriers „España" aus dem Lautsprecher (hier ist auch das akustische Auflösungsvermögen höher als bei Ravel und Debussy), und Jacques Iberts Mittelmeertourismus-Huldigung schließlich wird mit einigem Gewicht und viel Klangdifferenzierung vorgetragen – erstaunlicherweise ist auch in diesem Stück die Klangqualität besser als in den zum Mulmigen neigenden Werken von Debussy und Ravel. Die Pressung ist das einzig durchgehend Gute an dieser Platte. U. Sch.

Instrumentalmusik

Antonio Vivaldi (1678–1741)

Konzerte mit Orgel: Konzert für Oboe, Violine, Orgel, Streicher und Cembalo C-dur PV 36 (RV 554); Konzert für Violine, Orgel, Streicher und Cembalo F-dur PV 274 (RV 542); Konzert für Violine, Orgel, Streicher und Cembalo d-moll PV 311 (RV 541); Konzert „in due cori" für 4 obligate Flöten, 4 Violinen, Streicher und 2 Orgeln A-dur PV 226 (RV 585)

André Isoir, Orgel-Positiv; Monique Frasca-Colombier, Violine; Michel Giboureau, Oboe; Kammerorchester Paul Kuentz; Dirigent Paul Kuentz
(Produzent und Aufnahmeleiter: Günther Breest, Tonmeister: Wolfgang Mitlehner)

DGG 2530 652	25 DM
Interpretation	6/7
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	10

Im Vergleich mit den Streich- und Blasinstrumenten, die er in seinen Konzerten so großzügig bedacht hat, hat Vivaldi die Tasteninstrumente, deren Klangmöglichkeiten ihn offensichtlich nicht besonders interessierten, recht stiefmütterlich behandelt: in den wenigen Kompositionen, wo er ihnen eine konzertierende Rolle anvertraut, treten sie nur neben anderen Solisten in Erscheinung, wie in den vier vorliegenden Werken, die daher mit Recht nicht als Konzerte *für*, sondern *mit* Orgel bezeichnet sind. Wohl mit diesem Mangel an Interesse hängt auch das verhältnismäßig geringere Inspirationsniveau zusammen, welches ihre musikalische Substanz verrät. Dies ist vor allem in den Allegro-Sätzen zu beobachten, die oft etwas schablonenhaft angelegt sind und in denen zudem die Behandlung der Orgel (beispielsweise schnelle Tonrepetitionen) die spieltechnischen Bedingungen des Instruments unbekümmert außer acht läßt. Ungleich besser geraten sind die langsamen Sätze, in denen die Solisten – für sich allein – miteinander dialogisieren oder, wie im Grave des d-moll-Werks, die Violine ein ausdrucksvolles Solo vorträgt, das die Orgel diskret begleitet. Dem Charakter der Musik entspricht der Stil der Interpretation: Das ohnehin stark besetzte Streichertutti musiziert mit einer Robustheit, die von der Aufnahme mit übergroßer Hallbeimischung noch betont wird, während die Solisten mehr Sensibilität investieren. Alles in allem also eine Produktion, der angesichts der Tatsache, daß diese Werke m.W. sonst nicht auf Platten vorliegen, ein gewisser Seltenheitswert nicht abgesprochen werden soll, die aber andererseits aus ästhetischen Gründen eindeutig im Schatten unzähliger bedeutungsvollerer Konzerte des großen Venezianers steht. J. D.

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Konzert D-dur für 3 Violinen und Streicher (nach BWV 1064); Konzert d-moll für Violine, Oboe und Streicher (nach BWV 1060); Konzert g-moll für Flöte und Streicher (nach BWV 1056); Konzert A-dur für Oboe d'amore und Streicher (nach BWV 1055); Konzert d-moll für Violine, Oboe, Flöte und Streicher (nach BWV 1063); Konzert F-dur für Oboe und Streicher (nach BWV 1053)

Carmel Kaine, Ronald Thomas, Richard Studt, Violine; William Bennet, Flöte; Tess Miller, Neil Black, Oboe; Neil Black, Oboe d'amore; Academy of St. Martin-in-the-Fields, Neville Marriner

Decca 6.35 328 (2 LP)	29 DM
Interpretation	9
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	10
Oberfläche	10

Alle sechs in der vorliegenden Kassette vereinigten Konzerte Bachs sind uns nicht in ihrer ursprünglichen Form überliefert. Vermutlich am Cöthener Hof entstanden, arbeitete Bach die Konzerte in Leipzig als Cembalokonzerte um zu der Zeit, als er den von Telemann gegründeten Musikverein der Universität leitete. Da die Urfassungen bisher als verloren gelten, bestand die Schwierigkeit darin, die jeweiligen Soloinstrumente zu bestimmen. Ich glaube, daß dies bei allen Konzerten in überzeugender Weise gelungen ist und sie im Gegensatz zur Cembalofassung ohne Zweifel an Farbe und Reiz gewonnen haben. Zumindest beim Anhören der vorliegenden Aufnahmen wird man bei keinem der Konzerte die Cembalo-Version vermissen: Neville Marriner mit seiner Academy of St. Martin-in-the-Fields sowie eine Anzahl vorzüglicher Solisten musizieren alle sechs Konzerte derart überzeugend, als hätte es nie eine andere Fassung gegeben. Zwar liegen fast durchweg Konkurrenzaufnahmen mit erstklassigen Namen vor, die im Falle der Solisten im Vergleich teilweise Pluspunkte für sich verbuchen können, jedoch gelang bei keiner dieser Aufnahmen dem Orchester eine so klare Durchhörbarkeit bis ins letzte Detail und ein derart lebhafter Dialog aller Stimmen wie Marriner, bemerkenswert auch die „obligat"-aktive Beteiligung der Continuo-Stimmen. Da alle Solisten langjährige Mitglieder der Academy sind, die sowohl als Solisten als auch Ensemblemusiker fungieren, gelang eine besonders glückliche tonlich-klangliche Verschmelzung mit dem Begleitorchester. Dies alles wurde von einer makellosen Aufnahmetechnik brillant eingefangen, der ausführliche und informative Begleittext rundet den hervorragenden Gesamteindruck der Kassette ab. Ho. Ar.

Georg Friedrich Händel (1685–1759)

a)
Konzerte für Orgel und Orchester Nr. 1–16
Daniel Chorzempa an der Orgel der Oud Katholieke Kerk zu Haarlem; Concerto Amsterdam, Jaap Schröder
Philips 6709 009 89 DM

b)
Konzerte für Orgel und Orchester Nr. 1–16
Lionel Rogg an der Orgel der Abteikirche Saint-Michel, Gaillac; Orchestre de Chambre de Toulouse, Georges Armand
(Tonmeister Paul Vavasseur)
EMI 1C 163-14 051/4 OY 92 DM

c)
Konzerte für Orgel und Orchester Nr. 1–16; Sonate zu „Il trionfo del tempo e del disinaganno"
George Malcolm, Orgeln des Merton College in Oxford, von St. John the Evangelist in Islington, St. Mary's Rotherhithe und Cembalo; Academy of St. Martin-in-the-Fields, Neville Merriner
(Toningenieur Stan Goodall)
Decca 6.35 343 FK 59 DM

	a)	b)	c)
Interpretation	8–9	7	8
Repertoirewert	9	6	8
Aufnahme-, Klangqualität	9	5	7–9
Oberfläche	9	8	9

Der Spielraum für die Wiedergabe der Orgelkonzerte Händels ist im großen und ganzen abgesteckt, seit August Wenzinger und Eduard Müller 1966 die erste historische Rekonstruktion dieser Musik für die Archiv-Produktion besorgten. Wenn trotzdem gerade bei den Orgelkonzerten noch viel Platz ist für echte Alternativ-Interpretationen, so wegen der Besonderheiten ihrer Überlieferung. Zwar sind keine neuen Werke mehr zu erschließen (und die zusätzliche Aufnahme der Einleitungs-Sonate zum „Trionfo" in der Decca-Neuaufnahme ist nicht mehr als eine hübsche Arabeske, die befürchten läßt, bald könnten auch die Kantateneinleitungen Bachs mit obligater Orgel als dessen „Orgelkonzerte" im Katalog erscheinen . . .). Wohl aber können die Interpretationen allein dadurch schon sehr unterschiedlich ausfallen, daß Händel vor allem in den sechs Werken des späteren op. 7 die Soli vielfach nur noch stichwortartig oder überhaupt gar nicht notiert hat, der Interpret also gezwungen ist, hier als Improvisator, als Nach-Komponist oder zumindest als Arrangeur tätig zu werden. Auch kann die Werkgestalt einiger Konzerte sich durch eine Entscheidung für oder gegen die Einbeziehung von „unsicheren" Sätzen merklich ändern – umstrittene Stücke dieser Art sind etwa die Fuge aus op. 7 Nr. 1, der Alleluja-Chor in op. 4 Nr. 4 oder die Gavotte in op. 7 Nr. 5. Und nicht zuletzt ist bei Händels Orgelkonzerten das Endergebnis stärker als irgend sonst in der vorklassischen Literatur von der Wahl des Soloinstruments abhängig.
So bietet jede der drei (!) neuen Gesamtaufnahmen dieser Saison durchaus ein eigenes Gesicht und bringt eine neue Farbe in die Szene der Händel-Interpretation ein. Die interessanteste und – und dies sei vorweg gesagt – künstlerisch eindrucksvollste von ihnen ist die niederländische Produktion mit Daniel Chorzempa und dem Concerto Amsterdam unter Jaap Schröder. Es ist eine Einspielung, die in ihrem Bemühen um ein „originales Klangbild" die Linie der Gesamtaufnahmen von Wenzinger/Müller, Rudolf Ewerhart und Harnoncourt/Tachezi fortsetzt und dabei doch zu einer anderen klanglichen Erscheinungsform kommt. Chorzempa, der junge amerikanische Organist und Pianist, seit einiger Zeit in Köln beheimatet, hat sich bemüht, eine Orgel zu finden, die dem von Händel verwendeten kleinen Instrument so genau wie irgend möglich entspricht. Er fand es in Haarlem: eine Kammerorgel, die zwar anscheindend mit zwei Manualen und Pedal ausgestattet ist (genauere Angaben fehlen), aber eine weitgehende Rekonstruktion der überlieferten Registrierungen Händels erlaubt. Das ergibt einen deutlich gedeckteren, „unbrillanteren" Klang als die Nachbauten von Archiv und Telefunken, und insgesamt unterstreicht die Philips-Aufnahme den kammermusikalischen Charakter der Händel-Konzerte noch stärker als alle Vorgänger, sie wirkt insgesamt auch deutlich „strenger". Denn Chorzempa und Schröders Amsterdamer Ensemble kultivieren außerdem eine Vortragsweise, der ganz auf trokkene Genauigkeit und präzise Pointierung abgestellt ist. Es wird höchst solide und zupackend musiziert, die (gelegentlich zu) großzügige Gestik von Harnoncourts Vorjahrseinspielung fehlt ebenso wie die gefühlvolle Weichheit des Klangs der alten Wenzinger-Aufnahme. Chorzempa und Schröder verlieren sich nie in unkontrollierter Musizierlust. Die Perfektion und Konsequenz, mit der sie hier einen bestimmten, „ihren" Stil durchgehalten haben, nötigen Bewunderung ab und haben zu einer Wiedergabe von scharfer, entschiedener Profilierung geführt: Es ist dies die herbste, am härtesten konturierte Händel-Aufnahme, sie ergänzt im Bereich der historischen Rekonstruktionen die milde, „weise" Wenzinger-Einspielung und die helle, genialische Harnoncourt-Produktion als sachlich-gewichtige Antithese. Chorzempa ist ein Mann, der etwas zu sagen hat, und er ist nach Ausweis dieser Aufnahme inzwischen weit über das Stadium puren Perfektionsstrebens hinausgekommen, das etwa seine frühen Bach-Einspielungen charakterisierte.
Nur zwei Eigenarten schlagen bei der Philips-Aufnahme störend zu Buch: Einmal vollführt die Haarlemer Orgel wahrhaft gewaltige mechanische Geräusche – was hier an Innenleben hörbar wird, geht weit über jeden nostalgischen Zusatzreiz von akustischem Craquelée hinaus und nimmt streckenweise das Ausmaß einer selbständigen Rührtrommelbegleitung an. Und zweitens hat Schröders Concerto an verschiedenen Stellen – vor allem in langsamen Sätzen – offenbar versucht, Harnoncourts Stil der herausplatzenden „Seufzer", des Hinüberreißens von Bindungen und der „stoßenden" Akzentuierung nachzuahmen, obwohl dies ganz und gar nicht zum rhythmisch strafferen und klanglich geradlinigeren Stil dieses Ensembles paßt und meist merkwürdig „aufgesetzt" klingt – manchmal ist die Grenze der unfreiwilligen Karikatur erreicht oder überschritten.
Marriner und Malcolm auf Decca stellen, wie nicht anders zu erwarten war, den historisch orientierten Einspielungen eine „moderne" Alternative entgegen, die allerdings vom alten Monumentalstil früherer Zeiten kaum weniger entfernt ist als die „originalen" Aufnahmen. Die Academy spielt mit jener adretten, rhythmisch federnden Genauigkeit und klanglichen Sauberkeit, die man von ihr gewohnt ist. Die spezielle englische Händel-Tradition wirkt bei den Briten aber unüberhörbar nach: Sie nehmen die Orgelkonzerte gar nicht besonders „kammermusikalisch", sondern spielen sie im Klang und oft auch im Tempo breit aus, bringen Steigerungen wie etwa im „Mahler-nahen" Anfangssatz des d-moll-Konzerts stärker heraus als irgendein anderes Ensemble vor ihnen.
Händel hat die Konzerte bekanntlich für den eigenen Vortrag auf der Orgel geschrieben, aber die Ausführung auf dem Cembalo durchaus gebilligt. Trotzdem sind sie in den vergangenen Jahren ausschließlich mit der Orgel als Soloinstrument eingespielt worden. George Malcolm hat jetzt als erster diese „Tradition" durchbrochen und spielt in dieser Produktion die beiden Konzerte op. 4 Nr. 3 und op. 7 Nr. 6 auf dem Cembalo: Eine interessante Alternative, leider erfährt man aber nicht, warum er gerade diese beiden Werke herausgriff.
Als Orgeln wählte er drei verschiedene Instrumente, zwei von ihnen moderner Bauart und alle drei deutlich größer als Händels Instrumententyp. Auch in der Registrierung ist Malcolm durchaus nicht „historisch", sondern setzt eine recht umfangreiche Farbenpalette ein, ohne daß die Wahl mich immer überzeugen könnte. Interessant und gelungen scheint mir dagegen sein Versuch, einige Konzerte mit einer kurzen Anfangsimprovisation zu eröffnen, die gelegentlichen „einsamen" Anfangstöne oder -akkorde der Orgel also als Kadenz auszudeuten.
Aufnahmetechnisch bietet die Produktion ein etwas uneinheitliches Bild. Abgesehen von ziemlich vielen Außengeräuschen durch vorbeifahrende Autos, sind die Einspielungen der sechs Konzerte des op. 7 reichlich hallig und dementsprechend verwaschen ausgefallen. In dieser Hinsicht wird die Decca-Aufnahme allerdings noch weit übertroffen von der französischen Neueinspielung der Orgelkonzerte, die EMI jetzt in SO-Ouadrophonie herausgebracht hat: Wenn man sie hört, möchte einem ganz weihnachtlich zumute werden. Der Klang schwimmt, die Musik versinkt schier in einem akustischen Sumpf. Dabei wäre die musikalische Leistung von Lionel Rogg und dem Toulouser Kammerorchester durchaus einer klaren Aufzeichnung wert gewesen. Zwar ist sie an Perfektion und eigenständiger Stilhaltung den beiden anderen Aufnahmen unterlegen. Aber sie bietet einen recht musikantischen Händel, weich in den Umrissen, von fließendem Duktus, ohne die Strenge der Holländer, ohne die springlebendige Präzision der Engländer, aber von sympathischer Geschmeidigkeit. Und Rogg, der in seinen Kadenzen mehrmals ausgesprochen gelungene Rückführungen zum Orchesterritornell gefunden hat, ist spielerisch untadelig, wenn auch in den Registrierungen recht frei und agogisch reichlich „lässig".
Nur in einer Hinsicht ist diese Edition ihren Konkurrenten überlegen: Während auf den vier Platten der Decca zwei Konzerte auf eine andere Plattenseite überlaufen und Philips die Trennung trotz großzügiger Ausbreitung der Musik über fünf LPs in einem Fall nicht vermeiden konnte, kommt die EMI-Kassette völlig ohne solche Werkteilungen aus. ihd

Johann Christian Bach (1735–1782)

Sinfonia Nr. 2 B-dur, Nr. 4 D-dur, Nr. 6 D-dur op. 18

Georg Philipp Telemann (1681–1767)

Don-Quichotte-Suite
Stuttgarter Kammerorchester, Dirigent Karl Münchinger
Decca 6.42 030 AW 25 DM

Interpretation	6
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	7

Johann Christian Bach hat einen Karajan möglich gemacht – das ist natürlich heftig überspitztes Feuilleton, aber es hat seinen Wahrheits-Kern. Denn die Öffnung der Musik zur Kommerzialität wurde damals vollzogen, vom Lebemann JCB, dem weltläufigen, der sowohl „Mailänder" als „Londoner Bach" genannt wird – und für seine Weltläufigkeit auch genug Neuerer war. Inspiriert von italieni-

Die AR-16

Ein neues Mitglied der Royal Shakespeare Company



TELEDYNE ACOUSTIC RESEARCH

HANS-SACHS-STRASSE 16
POSTFACH 907
D-4010 HILDEN, GERMANY

HIGH STREET, HOUGHTON REGIS,
DUNSTABLE, BEDS,
ENGLAND

VALLANSBAEKVEJ 22B
DK-2600 GLOSTRUP
DENMARK

scher Kantabilität, verließ er den vertikalen Stil des Vaters JSB und wandte sich dem horizontalen zu; wurde so für Mozart wichtiger Impuls.
Seine Sinfonien sind die Werke eines „uomo galante", ohne Zweifel, nur spürt man davon nicht mehr viel in Münchingers sahniger (und keineswegs immer präziser) Zubereitung, die vom weltmännischen Witz kaum etwas ahnt. Das Stuttgarter Kammerorchester war nie für besondere Durchsichtigkeit berühmt, aber hier will auch das häufige „con spirito" nicht recht gelingen. Mit Telemanns naiverer Don-Quichotte-Suite tut man sich weniger schwer, was dem Gesamteindruck freilich nichts abzwackt, denn auch sie kommt füllig einher. Überdies klingt die Platte nicht so gut, wie man's von der Decca erwartet, und die Pressung ist alles andere als einwandfrei. TRü



Joseph Haydn (1732–1809)

Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 1 C-dur Hob. VIIb:1, Nr. 2 D-dur Hob. VIIb:2

Mstislaw Rostropowitsch, Violoncello; Academy of St. Martin-in-the-Fields, Konzertmeister Iona Brown
(Produzent David Mottley, Tonmeister Neville Boyling)

EMI-Electrola 1 C 065-02 767	25 DM
Interpretation	10
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	10
Oberfläche	9

Der Streit um die Authentizität von Haydns Cellokonzerten, mit der Wiederauffindung des C-dur-Konzertes 1961 in Prag erneut entfacht, scheint noch keineswegs endgültig abgeschlossen zu sein, so sehr auch im Falle der beiden hier eingespielten Stücke alle möglichen Fakten für Haydns Autorschaft sprechen mögen. Hört man sie hintereinander, stellen sich angesichts stilistischer Unterschiede, wie sie zwischen zwei aus den siebziger und achtziger Jahren stammenden Haydn-Symphonien in dieser Eklatanz undenkbar sind, erneut Zweifel ein. Aber lassen wir das die Haydn-Forschung klären.
Echtheit hin oder her: Diese Platte bietet reines Vergnügen. Endlich hört man diese beiden Stücke einmal als das, was sie sind, nämlich als Kammerkonzerte, ohne die Schwerfälligkeit des symphonischen Apparates, ohne den pastosen, großen Konzertton, der auch den zweitausendsten Hörer in der letzten Saalreihe noch erreichen muß. Rostropowitsch spielt mit einer Flexibilität sondergleichen, ohne auch nur im geringsten sich mit historisierenden Ambitionen zu plagen. Die Tongebung kann von schlanker Lockerheit zu strömender Fülle umschlagen, dennoch denkt niemand an stilistische Vorbehalte, weil die Kraft des Persönlichen, eines sich manifestierenden universalen Musikertums, alle Erwägungen über Spieltechniken des 18. Jahrhunderts über den Haufen wirft. Die virtuosen Passagen der Ecksätze – sie sind im C-dur-Konzert noch exponierter als im bekannten D-dur-Konzert – werden nicht geflissentlich zur Schau gestellt, sondern erscheinen als spielerische Arabesken, die eher den Eindruck des Nonchalant-Improvisatorischen als eines spieltechnischen Exerzitiums machen. Interpretatorische Meisterschaft, die mit der Musik im engen Sinne des Wortes „spielt". Und genau das ist schließlich der Sinn des klassischen Instrumentalkonzerts.
So etwas läßt sich nicht mit Assistenz eines Pultvirtuosen an der Spitze eines Symphonieorchesters machen. Die Londoner Academy of St. Martin-in-the-Fields, hier nur von ihrer Konzertmeisterin Iona Brown und vom Solisten selbst geführt, paßt sich Rostropowitschs Spielweise überaus geschmeidig und reaktionsschnell an, ein Miteinander, dessen technische Perfektion und musikalisch-geistige Kongruenz nicht minder fesseln wie das Spiel des Solisten. Es gibt – zumindest vom D-dur-Konzert – zahlreiche Aufnahmen mit Cellisten von Weltrang. Ich kenne keine, die sich an konzertantem Brio, an Feinheit des Details und an unaufdringlicher Wärme des Kantablen mit dieser Londoner messen könnte.
Die Klangtechnik ist ausgezeichnet, sie stellt den Solisten vor das Orchester, ohne daß der Eindruck des gleichberechtigten Miteinanders akustisch gefährdet würde. Der Celloton ist von plastischer Körperlichkeit, aber stets schlank. Die Quadro-Technik kommt ohne jeden Hall aus. A. B.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Konzert für Oboe und Orchester C-dur KV 314 (Neufassung)

Joseph Haydn (1732–1809)

Konzert für Oboe und Orchester C-dur Hob. VIIg/C1

Ingo Goritzki, Oboe; Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim, Paul Angerer

Claves D 606	22 DM
Interpretation	7
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	10

Die beiden hier vorliegenden Oboenkonzerte haben zumindest zwei Dinge gemein: Einerseits sind es die beiden schönsten und wichtigsten Konzerte der Klassik überhaupt, andererseits wird ihre Authentizität aus verschiedenen Gründen angezweifelt: Ursprünglich war das Mozart-Konzert lediglich in D-dur als Flötenkonzert bekannt, bis Bernhard Paumgartner 1920 im Archiv des Salzburger Mozarteums einen Satz alter, aus dem 18. Jahrhundert stammender Stimmen zutage förderte, der sich annähernd identisch, jedoch in C-dur, als Oboenkonzert entpuppte. Seitdem streiten sich die Gelehrten, welches nun das Original sei und ob die Oboenversion überhaupt von Mozart stamme. Haydns Konzert, dessen musikalischer Wert unbestritten ist, weist im Orchesterpart einige Unebenheiten auf, die entweder an der Echtheit des Werkes zweifeln oder aber auf ein Jugendwerk schließen lassen. Bezüglich des Mozart-Konzerts haben sich neuerdings durch das Auftauchen eines 9taktigen Mozart-Autographs, der ein charakteristisches Motiv des ersten Satzes in C-dur enthält, neue Denkanstöße dahingehend ergeben, daß die C-dur-Oboenfassung das Original darstellt. Der Solist der Aufnahmen, Ingo Goritzki, geht nun in seiner Annahme noch weiter und vermutet, daß die Abweichungen der C-dur-Oboenstimme von der D-dur-Flötenstimme von fremder Hand hinzugefügt wurden und rekonstruierte jetzt die C-dur-Stimme anhand der Flötenstimme. Zweifellos gewinnt das Konzert in dieser Gestalt ungemein, erschwert den Part des Solisten jedoch um einiges, woraus sich leicht die erwähnten Retuschen erklären lassen. Vorbildlich der der Platte beigefügte 8seitige Revisionsbericht!
Das Haydn-Konzert beließ Goritzki in der uns überlieferten Form und liefert endlich die längst fällige Modellinterpretation. Nicht ganz glücklich agiert dagegen das begleitende Südwestdeutsche Kammerorchester Pforzheim unter Paul Angerer. Einerseits läßt das sehr trockene Klangbild die schmalbrüstige Besetzung der Streicher doppelt spürbar werden, im Haydn-Konzert leisten sich die Tuttibläser einiges an mangelnder Intonation und unschöner Tongebung, das über das Maß des Erträglichen hinausgeht (z. B. 1. Satz, Takte 5 und 6). Goritzkis hervorragendes Spiel entschädigt dann bei beiden Konzerten reichlich für derlei Unbill. Da bleiben sowohl tonlich als auch musikalisch keine Wünsche offen. Ho. Ar.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Konzerte für Klavier und Orchester Nr. 12 A-dur KV 414 und Nr. 22 Es-dur KV 482

Karl Engel, Klavier; Mozarteum-Orchester Salzburg, Dirigent Leopold Hager

Telefunken 6.42 041 AW	25 DM
Interpretation	7
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Die Aufnahme aller Mozart-Klavierkonzerte, die Telefunken in Gemeinschaftsproduktion mit dem ORF und der Internationalen Stiftung Mozarteum unternimmt, ist leider mit einem Manko behaftet: von allen bislang vorgelegten Einspielungen dieser Serie ragt keine über den guten Durchschnitt hinaus; von jedem der Konzerte gibt es bereits bessere Aufnahmen. Das gilt auch für die vorliegende Platte. Wer beispielsweise die CBS-Aufnahme des Es-dur-Konzertes mit Robert Casadesus und George Szell im Ohr hat, an Größe der Konzeption, Farbigkeit und Differenzierung des Pianistischen, Subtilität und Transparenz des Orchesterparts dieser Salzburger Aufnahme weit überlegen, dessen Freude an Karl Engel und Leopold Hager ist gedämpft. Das Salzburger Mozarteum-Orchester gehört nun einmal nicht zu den führenden Klangkörpern seiner Art; trüge es nicht den Namen des Komponisten und säße es nicht in Salzburg, würde kein Produzent mit ihm Aufnahmen machen, so sehr auch Hager die Spielqualität gegenüber seinem Vorgänger gesteigert haben mag. Im Falle des relativ klein besetzten Konzertes A-dur KV 414 mag das orchestrale Minus nicht so sehr zu Buche schlagen, unüberhörbar ist es jedoch bereits zu Beginn von KV 482 mit seinen reich besetzten Bläsern. Hier klingen die Salzburger doch recht provinziell, weil unausgeglichen und bieder.
Aber auch ein Karl Engel hat es schwer, sich gegen die aktuelle Konkurrenz etwa Gulda/Abbados oder Brendel/Marriners zu behaupten. Er bevorzugt den gedämpfteren Klang des Bösendorfer Flügels, verzichtet also von vornherein auf das Maximum an klanglicher Brillanz, das der Steinway hergibt. Das ist natürlich kein Fehler, aber es bedeutet ein interpretatorisches Erschwernis, das durch andere Mittel wettgemacht werden müßte. Engel spielt einen allzu geradlinig-einsträhnigen Mozart. Man hat vielfach das Gefühl, der Interpret gehe darauf aus, mit Hilfe des modernen Bösendorfer historisierende Tendenzen zu verfolgen. Sein Spiel ist gewiß „schön", aber etwas monochrom, ausgeglichen, aber ein wenig temperamentlos, virtuos, aber allzu brav in der Artikulation. Man vergleiche daraufhin nur einmal den Beginn des Finale von KV 482 in der Engel- und der Casadesus-Version: hier etwas gemütvolle Heiterkeit, dort geistvolle Spritzigkeit, hier feines, sauberes Mozart-Spiel, dort souveränes Hinstellen eines musikalischen Charakters in Gestalt des Rondo-Themas. Es hilft alles nichts: bei aller Sorgfalt dieser Mozart-Produktion, vor allem in editorischer Hinsicht – sie stützt sich auf den Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe von Bärenreiter –, bleibt der Eindruck des Biederen. Das aber ist für Mozart zu wenig. Anständige, wenn auch nicht aufregende Klangtechnik. A. B.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Serenade Nr. 5 D-dur KV 204; 2 Märsche in D-dur KV 237 und KV 215

Pinchas Zukerman, Violine und Dirigent, English Chamber Orchestra
(Aufnahmeleiter: Allen Weinberg, Toningenieur: Mike Ross-Trevor)

CBS 76 489	25 DM
Interpretation	7
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	8

Sehr einleuchtend und stilgemäß umgibt Zukerman die 40 Minuten dauernde, siebensätzige D-dur-Serenade KV 204 mit zwei Märschen, deren einer (KV 215) tatsächlich auch als Einleitungs- bzw. Abgangsstück zu dieser „Finalmusik" für die Salzburger Universitätsfeiern im August 1775 gehörte. Der andere (KV 237) diente derselben Funktion bei der Serenade Nr. 4, ebenfalls in D-dur, KV 203, aus dem Vorjahr. Gleichzeitig unterstreicht die Beigabe der beiden Märsche freilich auch den Situationsbezug und charakterisiert damit – ungewollt, aber genau – den Grundtenor der Aufnahme: spielerisch, musikantisch, wie man es sich an einem Sommerabend bei einem Gartenfest durchaus gefallen lassen würde, jedoch ohne Feinschliff und interpretatorische Bewußtheit, wie sie eine Platteneinspielung

(die ja gerade kein Stegreif-Musizieren ist) erfordern würde. Zukerman verläßt sich als Geiger in den drei Solosätzen (durchaus Vorstudien zu der Violinkonzert-Serie des gleichen Jahres) unbefragt auf seine ohnehin verfügbaren technischen wie musikalischen Qualitäten. Und diese Sorglosigkeit führt dann in dem schönen Andante, einem frühen Modell des „Voi che sapete" Cherubinos, zu Ausdrucksdrückern mit sentimentalisierenden Nebenwirkungen oder in dem konzertmäßigen Allegro, das folgt, zu verunklarenden Akzenten und einigen tonlichen Geradezu-Ruppigkeiten.
Jedenfalls wird durch das Vertrauen in gut aufgelegte Munterkeit und atmosphärische Werte – wie beim Solisten, so auch im Orchester – gerade die Niveaudifferenz zwischen Mozart und seinen Zeitgenossen eingeebnet: man hört Gebrauchsmusik des 18. Jahrhunderts, der man quasi interpretatorisch auf die Sprünge helfen muß, weil sie von sich aus weder an Kantabilität, noch an Witz etwas Besonderes hergibt. Und solche (irrigen) Überzeichnungen streifen dann beim Finalallegro fast die Grenze des Peinlichen, inszenieren den Partiturtext, statt ihm und seinem reichlichen Angebot an zeitbezogenem ‚Effekt' einfach zu folgen. – Derartige Nachhilfen geraten übrigens auch deshalb so auffällig, weil die Technik den Klang allzusehr an die Rampe geholt hat, also gerade die Atmosphäre, die Zukerman sich wohl vorgestellt hat, schuldig bleibt und tut, als handle es sich um eine wirkliche, d.h. mediengerechte Schallplatten-Einspielung.
U.D.

Franz Liszt (1811–1886)

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 Es-dur, Nr. 2 A-dur

Lazar Berman, Klavier; Wiener Symphoniker, Carlo Maria Giulini
(Toningenieur: Günter Hermanns)

DGG 2530 770	25 DM
Interpretation	8
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

So „neutönerisch" Liszts Klavierkonzerte auf seine Mitwelt auch wirkten, zumindest in einer Beziehung griffen sie eine in den ersten Jahrzehnten des virtuosen Jahrhunderts nahezu völlig verschüttete Tradition der Wiener Klassik wieder auf: Wie die Konzerte Mozarts und Beethovens sind sie dialogisch angelegt, das Concertare findet im Ensemble statt. Soloinstrument und Orchesterstimmen pflegen ein fast kammermusikalisches Miteinander. Andererseits sind es aber natürlich echte Virtuosenkonzerte, und das heißt: Sie verlangen einen Solisten, der sich entschieden als Primus inter pares versteht, der nicht in mehr oder weniger gekonnter Manier Mitläufer spielt, sondern dem Musizieren eigene Impulse gibt.
Das Problem dieser Neuproduktion vom Juni 1976 ist, daß Berman eine derartige Rolle offenbar nicht zu übernehmen bereit war. Sein in Interviews ja inzwischen mehrfach erklärter Wille zum „Musikalisieren" auch virtuoser Literatur führt hier zu einer recht introvertierten Gestaltung des Soloparts. Obwohl alles Pianistische in beiden Werken tadellos und rund bewältigt ist, fehlt am Anfang des Esdur-Konzerts der ganz große Zugriff, verliert sich das „Quasi improvisando" gleich nach der Eröffnungskadenz in fast kontemplativer Beschaulichkeit, will die anschließende c-moll-Episode nicht recht vorankommen – um wieviel „strategischer", zielstrebiger hat dies 1956 ein Rubinstein gespielt, wieviel chevaleresker noch ein paar Jahre früher ein Kempff, wieviel blitzender jüngst Ohlsson! Ähnlich un-besonders, uncharakteristisch in der Gestaltung dann auch die Melodik des langsamen Teils oder das beinahe behutsam genommene Scherzo-Thema – die Argerich hat gezeigt, wie poiniert man es auch bei ähnlich langsamem Tempo spielen kann.
Giulini, hier mit den Wiener Symphonikern bei seiner ersten Arbeit für die Deutsche Grammophon (der „eigentliche" Einstand des neuen DG-Exklusiv-Künstlers soll die im Januar veröffentlichte Neunte von Mahler sein), scheint dies ähnlich empfunden zu haben. Jedenfalls bemüht er sich sozusagen doppelt aufmerksam um ein plastisches Musizieren des Orchesters und arbeitet die Einzelheiten so sorgfältig und expressiv heraus wie einst Kondraschin in der berühmten Richter-Einspielung. Allerdings nimmt Giulini die langsameren Tempi, was insgesamt fast zu seriös wirkt und den berühmten Anfangssignal des Es-dur-Werks etwas Wind aus den Segeln nimmt. Außerdem konnte er offenbar nicht verhindern, daß an manchen Stellen der Dialog zwischen dem Klavier und einzelnen Bläsern sich merkwürdig stockend und unelegant, wie ungeprobt, abspielt.
Alles in allem ist dies zweifellos eine sehr viel glücklichere Produktion als Bermans erste (West-)Konzertplatte mit Tschaikowskys op. 23. Aber eine Aufnahme, mit der man wunschlos glücklich werden könnte, ist es nicht geworden. Ich würde sie, um nur einige der wichtigsten oder neuesten Aufnahmen beider Werke zu nennen, der alten Richter-Einspielung, der neuen mit Ohlsson oder der ebenfalls ja noch „jungen" Brendel-Aufnahme, die den Totentanz zugibt, allenfalls aus klanglichen Gründen knapp vorziehen.
ihd

Johannes Brahms (1833–1897)

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 d-moll op. 15

Artur Rubinstein, Klavier; Israel Philharmonic Orchestra, Zubin Mehta

Decca 6.42 112 AW	25 DM
Interpretation	5–8
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Er muß wohl weiterspielen, Spielen ist – mittlerweile sicherlich in einem ganz wörtlichen Sinn – sein Leben. So absolvierte er auch in der Saison 1975/76 noch Konzerte und soll dabei sein Publikum gerade mit Brahms' d-moll-Konzert außerordentlich gepackt haben. Die Decca nahm dieses Werk im Zusammenhang damit noch einmal auf und pries die Einspielung, ihre erste Produktion mit dem jahrzehntelangen Exklusivkünstler der RCA-Konkurrenz, als „Vermächtnis des Altmeisters" hoch an. Rubinstein ließ zugleich listig verlauten, er halte die Einspielung für seine „vielleicht ... eindringlichste".
Ich weiß nicht. Mir wäre es fast lieber gewesen, sie wäre gar nicht erschienen. Denn offenbar ist das Medium Schallplatte Rubinstein heute nicht mehr so gewogen wie Konzertsaal und Fernsehen. Anders gesagt: Artur Rubinstein Anno 75 etwa im Konzertsaal hören zu können oder Anno 76 im ZDF spielen zu sehen, war ein dokumentarisches Erlebnis – schließlich ist er als Pianist mittlerweile eine historische Größe – und ein künstlerisches dazu. Der Ernst und die schlichte Größe, die da in seiner Haltung zum Ausdruck kommen, können schon Maßstäbe setzen oder zurechtrücken.
Muß man ihm nur zuhören, so erscheint dieses klare Bild olympischen Musikdienstes nun aber doch erheblich getrübt. Mehr noch als vor zehn Jahren in des greisen Backhaus Späteinspielung des Brahmsschen Schwesterwerks in B-dur ist die Vision nicht mehr ohne Einbuße in Klangwirklichkeit umsetzbar gewesen. Rubinsteins Ton leuchtet noch, aber dieses Leuchten erscheint jetzt in einem merklich gewandelten Kontext: Der Klang ist weniger rund und füllig, die Dynamik auf wenige Stufen zwischen Mezzoforte und Forte eingeschränkt, statt großer Bögen und Zusammenhänge findet jetzt mehr ein verlangsamtes, knochiges Buchstabieren statt, melodisches Singen ist unflexibel geworden, Zwischentöne fehlen fast ganz. Es findet sich dagegen noch die liebe, alte Autoritätsgeste Rubinsteins, durch eine Modifikation des Tempos sich gegenüber dem Partner spannungsreich abzusetzen – aber sie erscheint jetzt arg vergröbert: In seinem ersten Soloeinsatz schlägt er auf fast schon peinliche Weise ein völlig anderes Tempo an, als Mehta es ihm vorgegeben hat (und das bei diesem Konzert, dessen „Eingang" wie kein anderer das Aufgreifen von „Zugespieltem" bedeutet!). Nein, ein „Vermächtnis" ist diese Aufnahme des fast 90jährigen nicht. Sein entscheidendes Wort zum d-moll-Konzert hat Rubinstein wohl in seiner 1964er-Aufnahme mit (und trotz) Leinsdorf gesprochen. Dieser Nachzügler stimmt vor allem traurig und wehmütig, so bewunderswert die Leistung unter biographischen Aspekten auch sein mag.
Am schönsten ist noch der langsame Satz gelungen. Aber auch hier ist ebenso wenig wie in den Ecksätzen zu überhören, daß Mehta bestenfalls gutes Handwerk bietet und das Israel Philharmonic Orchestra nicht sonderlich luxuriös oder auch nur edel klingt. Aufnahmetechnisch kann die Platte bestehen, das Orchester kommt präsent und voll, allerdings wirkt der Klang nicht sonderlich rund und schwingt wenig aus.
ihd

Joaquin Rodrigo (geb. 1902)

„Fantasia para un gentilhombre" für Gitarre und kleines Orchester

Mauro Giuliani (1781–1829)

Introduktion, Thema mit Variationen und Polonaise op. 65

Pepe Romero, Gitarre; Academy of St. Martin-in-the-Fields, Leitung Neville Marriner

Philipps LY 9500 042	25 DM
Interpretation	9
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	8

Für diese Platte gilt, was Hans Klaus Jungheinrich in Heft 8/76 über die Schwesterplatte Philips 6500 918 gesagt hat, inklusive der ersten drei Bewertungsziffern. Hier wie dort Gitarrenkonzerte von Rodrigo und Giuliani, dieselben Interpreten (minus Angel Romero), die exquisite Aufnahmetechnik und Fertigung (...bis auf ein ärgerliches Loch in der vorliegenden Platte). Man müßte nur hinzufügen, daß der seifigere Komponist von Platte eins, Rodrigo, auf Platte zwei noch seifiger argumentiert. Die Fantasia müht sich um etwas wie „kultivierte Melancholie" durch Aneinanderreihen von schönen Stellen (oder dem, was Rodrigo dafür hält). Der zweite Satz gehört ins Vorstadtkino, und der allgemeine Eindruck nobler Seichtheit wird nur durch die Interpreten abgemildert: Romero und die St. Martins spielen wirklich fabelhaft, bei ihnen liegt der ganze Unterhaltungswert (woraus sich natürlich eine paradoxe Situation ergibt: die Interpretation ohne Werk). Da die Zubereitung dem phantasievolleren Giuliani – einem Advocatus Diabelli – gleiche Sorgfalt schenkt, läßt der Repertoirewert zumindest für Gitarrenfans sich vertreten.
TRü

Die Meister der Orgel

a)
Marcel Dupré spielt Bach: Präludien und Fugen D-dur BWV 532, a-moll BWV 543, e-moll BWV 548

Marcel Dupré an der Orgel der St. Sulpice-Kirche, Paris

Philips 6587 501 — 22 DM

b)
Daniel Chorzempa spielt Mozart: Kirchensonaten Nr. 10 F-dur KV 244, Nr. 11 D-dur KV 245, Nr. 12 C-dur KV 263, Nr. 13 G-dur KV 274, Nr. 14 C-dur KV 278, Nr. 15 C-dur KV 328, Nr. 16 C-dur KV 329, Nr. 17 C-dur KV 336

Daniel Chorzempa an der Orgel der Zisterzienser Stiftskirche Wilhering bei Linz; Deutsche Bachsolisten, Leitung Helmuth Winschermann

Philips 6587 003 — 22 DM

c)
Hans Otto spielt Bach: Präludien und Fugen G-dur BWV 541, A-dur BWV 536, f-moll BWV 534; „Wachet auf, ruft uns die Stimme" BWV 654, „Vor deinen Thron tret' ich hiermit" (Wenn wir in höchsten Nöten sein) BWV 668; Triosonate c-moll BWV 526

Hans Otto an der Silbermann-Orgel zu Fraureuth

Philips 6587 002 — 22 DM

d)
Jean Guillou. Mendelssohn Bartholdy: Präludium und Fuge c-moll op. 37,1 – **Brahms**: Präludien und Fugen a-moll, g-moll – **Liszt**: Präludium und Fuge über den Namen B–A–C–H – **Schumann**: Vier Skizzen op. 58

Jean Guillou an der Orgel der St. Eustache-Kirche, Paris

Philips 6587 750 22 DM

	a)	b)	c)	d)
Interpretation	H	10	6	7
Repertoirewert	?	10	6	6
Aufnahme-, Klangqualität	7	9	8	6
Oberfläche	10	10	10	10

a) Die Bedeutung des französischen Organisten und Komponisten Marcel Dupré darf man wohl ohne Übertreibung als weltweit bezeichnen. 1886 in Rouen geboren. befand er sich von Stund' an unter Musikern: Sein Vater war auch sein erster Lehrer; später studierte er u.a. bei Persönlichkeiten wie Vierne und Widor, erhielt mit 28 Jahren den Rom-Preis, 1921 eine Professor für Orgel am Pariser Conservatoire, dessen Leitung er von 1953 bis 1956 innehatte, und übernahm 1934 die Nachfolge Widors als Organist der St.-Sulpice-Kirche. Am 30. Mai 1971 verstarb Marcel Dupré in Paris.

Die vorliegende Platte, Neuauflage einer Produktion von 1960, besitzt also historischen Wert. Dupré stand in seinem 75. Lebensjahr, als er sich nochmals anschickte, ein derart monumentales und schon rein physisch äußerst anspruchsvolles Werk einzuspielen, wie Bachs „Große e-moll" das ist. Der Aufnahme einen Interpretationswert zuzumessen erschiene mir ebenso unsinnig, wie etwa eine „Wertung" Albert Schweitzers vorzunehmen. In der Wiedergabe von Dupré dominiert naturgemäß nicht das Kraftvolle, nicht die spannungsgeladene Intensität, nicht all das, womit ein junger Organist heute seine Zeit und sich in seiner Zeit auf einem Instrument präsentiert. Dupré kennt mehr als nur „eine" Zeit. Sein Spiel ist Dokument im Sinne von Vereinigung mehrerer historischer Epochen auf hoher geistiger Ebene. Und eben seine vergeistigte, reife Interpretationsmanier weckt den Wunsch, gerade diesen Organisten die choralgebundenen Werke von Bach lieber spielen zu hören als die drei großen Kompositionen, deren jede dem Spieler ein hohes Maß an Kraft und Durchstehvermögen abverlangt.

Der Klang ist etwas dumpf und stellenweise zu indirekt, die Oberfläche hingegen vorbildlich. Einen Repertoirewert anzugeben, sehe ich mich außerstande: Einerseits darf die Platte im Schrank des an Interpretationsvergleichen und Dokumenten interessierten Sammlers nicht fehlen. Anderseits existiert eine Reihe von Aufnahmen der drei Werke, in deren Interpretationen sie den Erwartungen des hier und heute „erzogenen" Hörers und Musikers in höherem Maße entgegenkommen.

b) Wenn Sie die Platte abspielen (vielleicht, mag dies auch unwissenschaftlich sein, zuerst Seite 2) und sich unfreiwillig vom Stuhl erheben, so schlukken Sie nicht gleich eine Beruhigungstablette. Die Reaktion endet von selbst, wenn die Nadel durch die letzte Rille gelaufen ist.

In der Tat: Eine nahezu perfekte Platte liegt vor. Während des Hörens der Sonaten KV 244 und 245, also der erst- und zweitgespeicherten, steht dieser Eindruck noch etwas unter dem Zwang, über eine Frage nachzudenken. Die Orgel ist hier auffallend klein, bringt wenig Farbwechsel und fungiert fast ausschließlich als Orchesterinstrument. Drei Gründe können hierfür verantwortlich zeichnen: Ein Blick in die Partitur verrät erstens, daß die genannten Sonaten nicht unbedingt zu den Effektstücken zählen. Zweitens ist erwägenswert, ob die perfekte Einordnung des Organisten in das Ensemble unter Berücksichtigung des eben erwähnten Gesichtspunktes nicht etwa doch die bestmögliche Entscheidung darstelle. Dennoch vermißt man – drittens – streckenweise die Orgel und stellt sich die Frage, ob nicht die Aufnahmeleitung vielleicht an einer Aufgabe vorbeigegangen sei. Es gibt dennoch wenig Grund, die Frage zu klären, und ebenso wenig Zeit. Ab KV 263, der dritten Sonate (1. Plattenseite), *ist* die Aufnahme perfekt. Volle Aussteuerung, merklich mehr Hall, eine optimal gewählte, eingesetzte, ausgenützte und vor allem exakt gestimmte Orgel – der „Kirchenklang" schlechthin also, von selten gehörter Schönheit.

Sämtliche Interpreten musizieren makellos. Die Deutschen Bachsolisten, einem großen Namen verpflichtet, mögen ihre klare Intonation und ihr rasches Reagieren vielleicht der überwiegenden Pflege Bach'scher Musik abgewonnen haben. Wie dem auch sei, ihre interpretationstechnische Perfektion besicht: Subtilität, Zügigkeit, Charme und Exaktheit gleichermaßen kennzeichnen ihren Stil. Das Ensemble weiß Zeugnis dafür abzulegen, daß zwischen Schönheit und Genauigkeit kein Unterschied bestehen muß, wenn man einen solchen hierzulande auch bisweilen anzunehmen pflegt (ich bin, pardon, Österreicherin). Der Organist Daniel Chorzempa, durchaus kein unbeschriebenes Blatt mehr, legt einmal mehr eine Meisterleistung vor. Seine Übereinstimmung mit dem Ensemble – inklusive aller agogischen Nuancen – glückt fehlerlos, seine Technik ist brillant.

Wer Mozarts Kirchensonaten immer noch als „Nebenbei"-Kompositionen abzutun beliebt, dem wird die Aufnahme nicht nur sein Unrecht beweisen, sondern auch zeigen, wie sehr ein Werk durch seine Interpretation lebt (oder stirbt). Die Anordnung der Sonaten auf der Platte folgt der Reihung nach KV-Zahlen. Nach den beiden „kleinen" (F-dur und D-dur) erklingt erstmals C-dur, gefolgt von G-dur. Die zweite Plattenseite jedoch enthält vier Sonaten in C-dur: ein Kunststück für sich, dies den Hörer vergessen zu lassen.

Fazit: eine außergewöhnliche Leistung aller Beteiligten, von Mozart bis zum Mixer des Philips'schen Plattenmaterials.

c) Die Schönheit einer Silbermann-Orgel hervorheben hieße Eulen nach Athen tragen. Diejenige in der Kirche zu Fraureuth wurde um 1740 erbaut. Dem Hauptwerk mit zehn und dem Oberwerk mit acht Registern stehen nur zwei Sechzehnfuß-Register für das Pedal gegenüber (keine Pedalkoppel). Entweder erzeugt der Kirchenraum so gut wie keinen Hall, oder die Mikrophone standen viel zu nahe. Das Klangbild jedenfalls ist ungewöhnlich hallarm. Sowohl die eigenwillige Disposition der Orgel als auch die akustische Situation gebieten Vorsicht in der Programmwahl und Anpassung in der Interpretationsweise. Zur Programmwahl: Sie sollte unter Berücksichtigung der Pedal-Situation erfolgen. So blendend auch eine Bach'sche Triosonate auf die Manuale des Instruments passen mag – ein Trio erfordert *drei* eigenständige Klangfarben. So wirkt denn auch das Pedal entweder unterprivilegiert mit Subbaß 16' oder übergewichtig mit Posaune 16' (wie etwa im Vivace der Triosonate). Darüber hinaus ist ein mit gezogenem Tremulanten gespieltes Largo zwar stellenweise reizvoll, aber sicher nicht jedermanns Sache. Die beiden Choralbearbeitungen klingen wie für dieses Instrument geschrieben. Obwohl der Organist nicht den beliebten Fehler begeht, die „Wachet-auf"-Bearbeitung groß und patzig wiederzugeben, erscheint mir dennoch der Choral etwas bescheiden, nämlich zu dünn registriert. Den drei Präludien und Fugen wünscht man, gesetzt den Idealfall, nicht unbedingt diese Orgel. Die Werke brauchen mehr Hall, mehr Raum. – Zur Interpretation: Das akustische Manko der Einspielung wird dem Hörer durch eine den Gegebenheiten zuwidergerichtete Artikulationsweise überhaupt erst voll bewußt. Hans Otto weiß dieses akustische Handicap nicht nur nicht auszugleichen, er verstärkt es vielmehr: zu viel Non legato innerhalb der Sechzehntelpassagen, zu große Phrasierungs-„Löcher", die von keinem Nachhall ausgefüllt werden, zu kurze Schlußtöne oder -akkorde in Kadenzen. Der Organist nützt die Ruhepunkte zu wenig; dies wird besonders in der Wiedergabe der „Vordeinen-Thron"-Bearbeitung deutlich. Die „langen" Töne geraten um Nuancen zu kurz, die Choraleinsätze kommen ohne Vorbereitung. Dazu die vielen kleinen, kaum hörbaren Unsauberkeiten, die den Gesamteindruck stören – all das ist kaum erwähnenswert, macht aber in der Summe die Musik. Überdenkt man einmal das Bemühen von Instrumentalensembles um originalgetreue Wiedergabemöglichkeit von Barockmusik, das schon bei der Suche, vielfach am Nachbau historischer Instrumente beginnt – wie etwa in Harnoncourts Concentus –, überdenkt man ferner all die Greuelwiedergaben in zu großer oder falscher Besetzung, so ist eine erhaltene Barockorgel ein Schatz. Sie nimmt dem Interpreten ab, über die oben erwähnten Fragen auch nur eine Minute nachzudenken. Er hat nur mehr die Aufgabe, sich über die historisch getreuen Interpretationsmanieren zu informieren, und dazu gibt es beileibe der Möglichkeiten genug. Hans Otto verrät passagenweise sein diesbezügliches Wissen und sein Können. Aber der Aufnahmetag scheint bei Gott nicht der beste seines Lebens gewesen zu sein. Schade.

d) Man ist ja schließlich nicht festgefahren bezüglich eingeschliffener Hörgewohnheiten; man ist sogar willens und nicht nur gezwungen, sich ständig mit Persönlichkeiten und ihren Ansichten, Absichten, Ausdrucksweisen auseinanderzusetzen. Was man aber hier zu hören bekommt, hat – pointiert ausgedrückt – nur noch bedingt mit dem Notentext zu tun. Die Freiheiten agogischer Natur, die Guillon sich nimmt, überschreiten beinahe die Grenze des Vertretbaren. Allerdings spielt der Organist mit unerhörtem Persönlichkeitseinsatz, mit großem technischen Können, mit selten zu hörender Spannkraft. Das überzeugt ohne Zweifel – solange man die Noten nicht vor sich liegen hat. Das improvisatorische Talent des Interpreten ist nicht zu überhören. Sein Sinn für Dramatik ist eben größer als derjenige eines Brahms oder Mendelssohn; er lebt die Musik, als wäre es seine eigene – wäre es nur die notierte! Denn selten spricht aus einer Interpretation so viel Persönlichkeit. Zu viel fast. Deshalb wird auch deutlich, daß der Interpretationswert keineswegs nur das tatsächliche Können des Spielers ausdrückt, sondern auch mühsam „objektiv" zu orten trachtet, inwieweit eine Wiedergabe den Intentionen des Komponisten nahezukommen weiß. Das Maß der „Werktreue", ein vielfach schwer bis kaum zu bestimmendes, ist für die vorliegende Aufnahme unschwer als tief anzugeben, jenes des technischen Könnens als erfreulich hoch. Die Schwierigkeit des Interpreten, sich einem schriftlich fixierten Stück Musik unterzuordnen, resultiert allem Anschein nach aus der Größe seiner Persönlichkeit. Er komponiert, ist ein großartiger Improvisator, lehrte in Lissabon, lebte in West-Berlin, erlebte glanzvolle Uraufführungen seiner Werke, u. a. in Paris mit großem Publikumserfolg, bereiste mit seinen Kompositionen die halbe Welt, schreibt Filmmusik, und zwar brauchbare . . . Er ist ohne jeden Zweifel eine große Erscheinung unter den derzeit agierenden Musikern. – Die Orgel an St. Eustache erinnert mich zu sehr an jene elektropneumatischen Greuel der Romantik, obwohl das Instrument eine lange Geschichte hat. Vielleicht ist der Orgel mit dieser Feststellung unrecht getan, vielleicht eignet sie sich schlecht für Aufnahmen; das Resultat jedenfalls ist ein dumpfes, obertonarmes, unklares Klangbild. – Warum Liszt's B-A-C-H ein dreizehntes Mal eingespielt werden mußte, bleibt unerfindlich. Schumanns Skizzen op. 58 wurden 1845 für den Pedalflügel geschrieben. Es existiert eine einzige Komposition aus seiner Feder, der Schumann die Realisierungsmöglichkeit auf einer Orgel beimißt, und das sind seine 6 BACH-Fugen op. 60. Die Vier Skizzen op. 58 enthalten zu viel rein Pianistisches für die Orgel, nicht hingegen für den Organisten. Guillon verfügt über ein außergewöhnlich großes pianistisches Können, das er sowohl in Kompositionen als auch in öffentlichen Aktivitäten als Pianist einsetzt. Überdies hat der Mann Humor. Er inszeniert eine Mini-Oper unter Vergewaltigung Schumanns, bei deren Anhören ich mich wenigstens so gut unterhielt wie er sich selbst. Nur: Wie seriös ist so ein Vorgehen?

Alle vier besprochenen Platten der Philips-Serie „Die Meister der Orgel" zeichnen sich aus durch ihre hervorragenden Oberflächen und ihre vorbildlichen Cover-Gestaltungen. E. H.

Berchtesgadener Sinfonien

Cassatio (u. a. Leopold Mozart zugeschrieben); Parthia à piu stromenti (anonym); Thema con Variazioni (anonym)

Ein Orchester von Salzburger Kindern, Dirigent Bruno Steinschaden

BASF DC 22 9637 22 DM

Bang & Olufsen

BEOMASTER · BEOGRAM · BEOCORD · BEOVOX

Die Linientreuen

Es ist zur schönen Tradition geworden, daß Neuheiten aus dem Hause B&O immer mit angenehmen Überraschungen verbunden sind.

Da ist die Treue zu absolut eigenem Design.
Da ist die Treue zu technischer Perfektion.
Da ist die Treue zu unnachahmlicher Verarbeitung aller Werkstoffe.
Da ist die Treue zum Anlagen-Konzept.

Treue auf der ganzen Linie.
Nehmen Sie als Beispiel die Neuheiten Frühjahr '77. Die konsequente Fortsetzung einer international erfolgreichen Produkt-Linie.

Fortsetzung folgt.

Neu

BEOVOX S 100
Studio-Monitor-Lautsprecher
Uni-Phase
Leistung: 100 Watt Sinus Nennbelastbarkeit.
Lieferung ab März 77

Neu

BEOMASTER 4400
Hifi-Stereo-Steuergerät
Leistung: 2 x 75 Watt Sinus
Lieferung ab März 77

Neu

Erstmalig – einmalig B&O-Kopfhörer U 70
Lieferung ab März 77

Neu

Ultraschallfernbedienung für BEOMASTER 2400

Neu

BEOMASTER 2400
Hifi-Stereo-Steuergerät
Leistung: 2 x 30 Watt Sinus
Lieferung ab März 77

COUPON
Ausführliche Informationen schickt Ihnen kostenlos und unverbindlich:
BEO-Hifi-Geräte Vertriebsges. mbH., Wandalenweg 20, 2000 Hamburg 1.
Wenn Sie diesen Coupon ausgefüllt an uns schicken, bitte Absender und Porto nicht vergessen.

HiFi 2

Name ______

Straße ______

Ort ______

12 Monate internationale Werksvollgarantie. Verkauf nur über den autorisierten B&O-Fachhandel.

IWU

Interpretation	–
Repertoirewert	?
Aufnahme-, Klangqualität	4
Oberfläche	6

Was soll man über diese Platte sagen? Ihren Wert muß jeder für sich persönlich beziffern, mir scheint sie nur fürs Archiv wichtig, für den Historiker, und attraktiv möglicherweise für Kinder. Doch wenn da Salzburger Schüler unter Leitung eines Musikpädagogen „Musica Berchtolgadensis" spielen, mit quasi „aleatorischen" Einwürfen von Kinderspielzeuginstrumenten („Pfeiferln, Ratschen, Trompeterln, Kuckucksmaschinen"), dann sollte eine so bewußt unperfekte Sache nicht von mangelhafter Aufnahmetechnik in eine Tonne gesteckt und so zur fast völligen Unkenntlichkeit verdammt werden. Damit perfektioniert sich nur die Überflüssigkeit dieser Einspielung. TRü

Flamenco de concierto

Ricardo Miño, Gitarre

Interpretation	8
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	10
Oberfläche	9

Der in Andalusien beheimatete, aber von vielen anderen spanischen Regionen (und inzwischen auch von Südamerika) beeinflußte Flamenco war zunächst eine „Ambientekunst", die schwerlich herauslösbar schien aus dem Lebenszusammenhang der „ärmeren" Viertel von Sevilla, Córdoba, Cádiz und Granada (ähnlich wie der portugiesische Fado war der Flamenco eine großstädtische, also keine bäuerliche Erscheinung). Inzwischen wurde der Flamenco einerseits für den „Markt" entdeckt, andererseits erfuhr er aber auch sozusagen eine Nobilitierung als eine Konzertkunst, die sich von Tanz und Gesang trennte und eine minuziös verzweigte und reichhaltige Gitarren-Poetik hervorbrachte. Die verschiedenen Flamenco-„Stile" sind nicht so sehr regionale oder personale Spezialitäten, sondern eher so etwas wie ein vielfältiger Code, dessen verschiedene Ausprägungen ein ernstzunehmender Flamenco-Gitarrist allesamt beherrschen muß. Die genau bezeichneten „Stile" korrespondieren jeweils mit traditionellen Tänzen und Liedern (gelegentlich auch Stücken aus der „Kunstmusik"), die von den Gitarrensolisten improvisatorisch bereichert, ausgedeutet oder auch im traditionelleren Sinne typisiert werden. Daß das „Gefühl für Takt und Rhythmus" angeboren sei, wie der Plattentext der vorliegenden Neuerscheinung uns weismachen will, ist selbstverständlich Quatsch: der Flamencokünstler nährt sich vielmehr von der volksmusikalischen Tradition, die ihn umgibt; aber er ist desto besser, je mehr er selbst schöpferische Phantasie hinzusetzt. Ricardo Miño, 1949 in Sevilla geboren, ist zweifellos ein erstaunliches und profundes Flamenco-Talent. Sein Spiel ist dynamisch schattierungsreich und rhythmisch fesselnd. Der Gestus spontanen Improvisierens innerhalb eines vorgegebenen Repertoires wirkt überzeugend. Perkussive „Effekte" wie Schläge auf den Resonanzboden und an Kastagnettenklang gemahnende klirrende Tremoli werden akkurat integriert. In einigen wenigen Episoden ist eine gewisse harmonische Unsicherheit noch zu bemerken (Zapateado, Alegrias). Manchmal wirkt auch die rasche Abdämpfung der Resonanz noch nicht ganz gekonnt (Schluß von „Rodenas"), es kann dann zu einer Verunklärung der Akkordstruktur kommen. Die Flamenco-Gitarre muß ja in allen „Stilen" – im Gegensatz zur „klassischen" Gitarre – sehr trocken und hart klingen, die Saiten dürfen kaum jemals frei ausschwingen. Außerordentlich gelungen ist die Aufnahmetechnik: der Gitarrenklang ist in allen Bereichen und Facetten unmittelbar präsent. Die Platte ist als Talentprobe eines höchst begabten Flamenco-Nachwuchssolisten für alle Freunde spanischer Gitarrenmusik zu empfehlen. H. K. J.

Klavier- und Cembalomusik

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Englische Suite Nr. 3 g-moll BWV 808; Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo BWV 992; Toccata D-dur BWV 912; Französische Suite Nr. 5 G-dur BWV 816

Wilhelm Kempff, Klavier
(Tonmeister: Klaus Scheibe)

DGG 2530 723 — 25 DM

Interpretation	4–8
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Kempff hat nie zu den Puristen gehört, die alle Wiedergabe Bachscher Klaviermusik allein auf dem Cembalo beschränkt wissen wollten, und sein Bach trug immer schon zarte Watteau-Züge: Kein eifernd-vitaler Meister des doppelten Kontrapunkts kam da ins Bild, sondern ein Künder beschwingter Empfindsamkeit. In dieser Bach-Sicht ist Kempff sich treu geblieben, wie diese jüngste Recital-Platte zeigt. Weiche Klanglichkeit dominiert, strenge Linearität entfaltet sich weder in der großen g-moll-Suite noch in der Toccata, von der „galanteren" Französischen Suite ganz zu schweigen, deren Klänge mitunter – etwa in der Gavotte – mehr getupft als angeschlagen zu sein scheinen.
Aber Kempff ist älter geworden, der Achtziger spielt gleichsam aus größerer Distanz, hält Rückschau, wie der beflissen hagiographische Taschentext meint, der peinlicherweise die „Altersphase" Kempffs mit der des Thomaskantors in Parallele setzt. Konkret bedeutet diese Aussage leider, daß die Musik unter Kempffs Händen nicht mehr zwingende Gestalt annehmen will. Viele geistvolle Einzelheiten sind da nach wie vor zu bewundern, ein Element des milde Spontanen bleibt erhalten, aber die Sätze der Suiten wirken nur locker aneinandergereiht, und wenn, wie in der Toccata, ein kräftigerer Zugriff erforderlich ist, so kommt schnell etwas brüchig Gefingertes ins Spiel: Die Platte ist das Altersdokument eines verehrungswürdigen Mannes, der einst zusammen mit Gieseking, Fischer und Backhaus zu den ganz großen Pianisten des deutschen Sprachraums gehörte und damals sicherlich der espritreichste und poetischste Klaviermusiker seiner Generation war. ihd

Georg Friedrich Händel (1685–1759)

Sämtliche Cembalowerke

Eberhard Kraus auf historischen Instrumenten des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg

Da Camera magna SM 93 406–93 415 (10 LP) — 149,50 DM

Interpretation	6/7
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	8

Ein ebenso verdienstvolles wie problematisches Unternehmen: verdienstvoll insofern, als mit dieser Kassette nun wirklich alle Cembalokompositionen vorliegen, die derzeit Händel zugeschrieben werden. Dabei ist zu berücksichtigen, daß durch bisherige Forschungen noch immer nur die ersten acht (von insgesamt 25) Suiten und fünf Fugen der ersten Sammlung von 1720 sowie die „Six Fugues or Voluntarys for the Organ or Harpsichord" von 1735 als tatsächliche Komposition Händels abgesichert werden konnten. Dies aber erhöht sowohl den Reiz der vorliegenden Veröffentlichung wie ihre Bedeutung: mit ihr liegt die seltene Möglichkeit offen, Musik nicht affirmativ hören zu können (abgesichert durch den großen, Qualität verbürgenden Namen), sondern sich bei jedem Stück von neuem selbst über die historische, satztechnische, ästhetische Wertung klar werden zu müssen, zu jedem Stück nur aufgrund seiner klanglichen Gestalt Beziehungen herstellen zu können. Keines der Stücke aus dem ersten und zweiten Teil der Aylesforder Sammlung etwa wird besser oder gewichtiger durch einen Komponisten Händel, und die 62 Variationen in G-dur sind auch als Händelsche Arbeit peripher – allenfalls könnte die später vielleicht erfolgende Klarstellung von Autorschaft und zeitlicher Einordnung der Arbeiten dazu helfen, das bisher offenbar erst recht bruchstückhafte Bild der Händel-Zeit und den kompositorischen Standard der Zeitgenossen zu vervollständigen.
Wichtigster Aspekt dieser Händel-Veröffentlichung aber ist tatsächlich nur die Möglichkeit zu von vorgeprägten Hörklischees kaum beeinflußter Rezeption – daraus leitet sich der hohe Repertoirewert her, den ich dieser Kassette zumesse. Problematisch dagegen sind nahezu alle Details von Eberhard Kraus' Wiedergabe der Arbeiten. Am ehesten noch unangefochten ist der spieltechnische Stand des Regensburger Domorganisten und Universitätsdozenten – die Finger laufen (salopp formuliert). Nur bleibt darüber hinaus fast immer der Notentext merkwürdig blaß, unartikuliert, Folge der nicht eben übermäßig präzisen Phrasierungskunst von Kraus. Gerade die geringe klangliche Variabilität der verwendeten Instrumente (Cembali von Gräbner, Dulcken und Grimaldi, je ein Virginal von Gheerdinck und ein Spinett von Bortolus) läßt dieses Manko noch stärker hervortreten. Zudem sind gerade die Suiten der ersten Sammlung (von denen allerdings zum Teil vorzügliche Einspielungen vorliegen, etwa die 1975 veröffentlichte Archiv-Aufnahme mit Colin Tilney) mit schwerlich noch zu überbietender Gleichförmigkeit und Temperamentlosigkeit gespielt, so, als lähme das Bewußtsein der hier vorhandenen Konkurrenz von vornherein weiter ausholende interpretatorische Aktivitäten. In dieser Hinsicht unproblematischer und vielleicht deswegen besser gelungen sind die meisten der überaus zahlreichen (und eben durch ihre relative Anspruchslosigkeit in solcher Fülle jeweils nur ausschnittweise konsumierbaren) Einzelstücke aus der Aylesford-Sammlung und dem Klavierbuch aus der Jugendzeit, insgesamt aber hält sich Eberhard Kraus sorgfältig an die ästhetischen Grenzen gewissermaßen „wohlerzogenen" Cembalospieles, wagt vor allem kaum jemals Ausblicke in den vielleicht noch immer schwer überschaubaren, aber bei aller Anfechtbarkeit der Detailgestaltung doch unverzichtbaren Bereich improvisatorischer Ausgestaltung des Notentextes, nicht einmal längst bekannte Vereinfachungen des Notenbildes (etwa wiederzugeben als werden aufgelöst und akustisch umgesetzt: aus diesen Gründen überlagert dann doch oft genug der Ärger über die Wiedergabe der Stücke Reflexionen über deren historische Bedeutung und ästhetische Wertung.
Seit den Cembaloaufnahmen von Colin Tilney bei Electrola und Archiv existieren zudem Beispiele der ungemein plastischen und farbenreichen Wiedergabe des Cembaloklanges – die vorliegende Produktion fällt hinter diesen technischen Stand weit zurück, alle Instrumente klingen stumpf und reichlich flach. Dies trägt naturgemäß nicht sonderlich zur klanglichen Attraktivität der Produktion bei, die in dieser Hinsicht bestenfalls als mittelmäßig zu bezeichnen ist. Das gilt auch für die sehr mäßige textliche Ausstattung der Kassette. pk

Franz Schubert (1797–1828)

a)
Sonate für Klavier G-dur D. 894

Christian Zacharias, Klavier
(Produzent: Gerd Berg, Tonmeister: Johann-Nikolaus Matthes)

EMI Electrola 057–30 687

b)
Sonate für Klavier G-dur D. 894; Scherzi B-dur, Des-dur D. 593

Radu Lupu, Klavier

Decca 6.42 094 — 25 DM

Kenwood Hi-Fi. Hier hat die Technik die Zukunft überholt.



Hi-Fi-Stereo-Receiver KR-9600

Verstärker-Steuerteil.
Doppel-Netzteil.
Direktkoppelung aller Verstärkerstufen bis zu den Lautsprecherausgängen.
Zwei getrennte Vorverstärker-Entzerrer ohne Eingangskondensatoren.
Linear-Schalter, der das Klangregelnetzwerk außer Funktion setzt und den Frequenzgang linearisiert.
2 Aussteuerungsmesser umschaltbar auf zwei Meßbereiche.
Netzschalter, Eingangsumschalter und UKW-Stummabstimmung mit Reed-Relais, deren Schutzgasfüllung die Funkenbildung beim Umschalten verhindert und so Knacken und Knallen unmöglich macht.
Sinusleistung nach DIN 45500 1000 Hz 4 Ohms/1% Klirrfaktor: 2x220 Watt.

UKW-/MW-Tuner
UKW-Eingangsempfindlichkeit (DIN) 26 dB S/N 75 Ohms Eingang: 0,7 µv
Trennung der beiden Stereo-Kanäle 45 dB
Anschluß für Rundfunk-Dolby-Adapter und Rundfunk-Quadrofonie-Decoder.

Sobald Sie sich für eine Hi-Fi-Anlage einer bestimmten Leistungsklasse interessieren, ist das keine Anschaffung mehr, sondern eine Investition. Sie wollen etwas, das lange Zeit seine Gültigkeit behält.
Es geht also nicht mehr darum, Geräte zu finden, die den letzten technischen Standard bieten. Sondern eine Technik, aus der sich dieser Standard entwickelt hat. Das bekommen Sie mit Kenwood.
Das Kenwood-Prinzip: Jedes Gerät ist nur so gut wie jedes seiner Einzelteile. Kein Gerät kommt auf den Markt, das nicht den Langlebigkeits-Test besteht, keines in den Laden, das nicht die strengsten Kontrollen passiert. Deshalb garantierte Kenwood als erster auf alle Verstärker, Tuner, Receiver 2 Jahre Garantie. (3 Jahre auf alle Lautsprecher, 1 Jahr auf alle Kassettengeräte und Plattenspieler.)
Jedes Kenwood-Gerät ist als Einzelbaustein konzipiert. Anlagen, die Sie auf- und ausbauen können, nicht austauschen müssen. Die Funktion ist das Design.
Über Wiedergabe und Klangerlebnis und so weiter möchten wir Ihnen nun aber wirklich nichts mehr an dieser Stelle erzählen. Hören Sie sich diese Anzeige doch einfach mal bei Ihrem Fachhändler an.



Ich glaube, Kenwood HiFi könnte bei mir in die engere Wahl kommen. Senden Sie mir doch bitte Ihre dicke Broschüre:

Name . . . .
Straße . . . .
PLZ, Wohnort . . . .

Trio-Kenwood Electronics GmbH, Rudolf-Braas-Str. 20, 6056 Heusenstamm.

	a)	b)
Interpretation	8	9
Repertoirewert	4	5
Aufnahme-, Klangqualität	9	9
Oberfläche	9	9

Daß der 26jährige Christian Zacharias, der 1975 durch den Gewinn des Ravel-Preises in Paris bekannt wurde, sein Plattendebüt mit Schubert wagte (als Ravel-Interpret hätte er, wie auch auf der HiFi '76 zu hören, kaum einen lebenden Konkurrenten zu fürchten), ist auffällig. Noch auffälliger, daß er die sogenannte Fantasie-Sonate D. 894 wählte, und erst recht auffallend, mit wie langsamen Tempi er sie angeht. Darüber könnte man mit dem Stichwort „Richter und die Folgen" um so schneller hinweggehen, würde Zacharias sich nicht als ein höchst kontrollierter und penibler Künstler erweisen – eine Modeerscheinung ist er weiß Gott nicht, eher ein Künstler, der uns nicht gerade klavierverwöhnten Bundesdeutschen wieder ein bißchen Selbstvertrauen einflößen könnte. Zacharias hat Selbstbewußtsein, und das nicht nur im oberflächlichen Sinn, sondern auch in jenem Hamletschen, der bekanntlich Feiglinge aus uns allen macht. Jedenfalls spielt Zacharias Schubert mit einer Skrupulosität (bis hin zu den Verzierungen im zweiten Satz, deren Reduzierung er mit dem Autograph rechtfertigen könnte), die schon fast pedantisch, auf jeden Fall aber leicht didaktisch wirkt. Radu Lupu ist da weniger penibel, nimmt alles flüchtiger (vielleicht sogar oberflächlicher) und leistet sich sogar im Scherzo ein paar arpeggierte Akkorde – die alte Schule steht wieder auf! Aber doch: was für ein Pianist ist dieser Lupu, der es versteht, seine Tempi und Phrasierungen auf größere Zusammenhänge hin zu fixieren – Zacharias ist viel zu sehr mit dem Modellieren des Einzeltons beschäftigt, als daß er über eine achttaktige Phrase hinausschauen würde. Das führt zu herrlichen Subito-Wechseln in den Klangfarben, zu erstaunlichen Clair-obscur-Effekten; aber Lupu exerziert nicht weniger Erstaunliches über ganze Klangflächen. So klingt sein Schubert facettenreicher als der des jungen deutschen Pianisten, in seiner Selbstverständlichkeit auch viel raffinierter (weil naiver!) – aber hier muß der Komparatistik ein Riegel vorgeschoben werden. Entscheidend für die Unterschiede der Pianisten in puncto Kolorierung ist nämlich auch die Aufnahmetechnik, und die hat so etwas wie ein Eigenleben. Bei Zacharias klingt der Flügel ein bißchen entfernt, immer sehr transparent, im Baß etwas dünn; bei Lupu hat man das Gefühl, neben dem Flügel zu stehen, was zu einer größeren dynamischen Bandbreite, aber leider auch zu merklicher Baßlastigkeit führt. So klingt Lupus Steinway unmittelbarer, „lebendiger" als das Instrument seines Kollegen. Wenn man das berücksichtigt und die oben versuchte Interpretations-Charakteristik nicht verabsolutiert, dürfte man der Wahrheit ziemlich nahe kommen. Fazit: höchst erfreuliches Debüt eines jungen deutschen Pianisten auf Platte. Als Schubert-Interpret ist er schon heute zur Spitze zu rechnen – warten wir auf weitere Taten. Radu Lupu dagegen erweist sich wiederum als ein Schubert-Interpret von Rang, mit einer gewissen Neigung zu überbetonter Flüssigkeit (beide spielen übrigens alle Wiederholungsteile). Wer diesen Klangreiz mit dem Tiefbohren Zacharias' verbunden haben möchte, greife zu Ashkenazy. U. Sch.

Franz Schubert (1797–1828)

Impromptus op. 90, D 899; Moments musicaux op. 94, D 780; Impromptus op. posth. 142, D 935

Jörg Ewald Dähler, Hammerflügel (Aufnahmeleitung und Schnitt: Alfons Seul, Technik: Tonstudio van Geest, Heidelberg)

Claves D 508/9 (auch einzeln erhältlich) je 22 DM

Interpretation	10
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	8/9

„... mich versicherten einige, daß die Tasten unter meinen Händen zu singenden Stimmen würden, welches, wenn es wahr ist, mich sehr freut, weil ich das vermaledeyte Hacken, welches auch ausgezeichneten Clavierspielern eigen ist, nicht ausstehen kann, indem es weder das Ohr noch das Gemüth ergötzt." Diese Zeilen, die das A und O jeder echten Schubert-Interpretation bilden sollten, schrieb der Komponist Ende Juli 1825 aus Steyr an die Eltern. Wie wenige Pianisten, auch unter den angesehensten, sie doch – falls sie ihnen überhaupt bekannt sind – wirklich beherzigen, zeigte mir ein Vergleich der rund 15 Aufnahmen der Impromptus und Moments musicaux in meiner Sammlung mit bestürzender Deutlichkeit. Die meisten spielen sie entweder mit einer trocken-kühlen Nüchternheit, die unverbindlich bleibt und nichtssagend wirkt, oder benutzen sie lediglich als Vehikel zur Schaustellung eigener Fingerfertigkeit und setzen sich allzu selbstgefällig in Szene. Dabei verkennen die einen wie die anderen, daß die Rolle des Klaviers, für das Schubert schrieb, durchaus noch dieselbe war wie im 18. Jahrhundert: das Instrument war ihm das Organ der vertrauten Aussprache, und gerade in diese lyrischen Stücke, die nicht auf „Vortrag" und Effekt berechnet sind, in denen äußere Brillanz und Virtuosität niemals um ihrer selbst willen eingesetzt werden, hat er, fernab von der erdrückenden Wirklichkeit der Außenwelt im vormärzlichen Wien Zuflucht suchend, die persönlichsten, intimsten Gespräche gelegt, die er mit sich selbst und gleichsam für sich allein führte.

Diesem verinnerlichten Charakter am nächsten kamen bisher die historischen Aufnahmen von Eduard Erdmann, Artur Schnabel und Edwin Fischer sowie z. T. die bei uns kaum bekannte von Walter Gieseking. Nachdem die Suche nach möglichst authentischer Klangtreue nun auch das alte Klavier wieder zum Leben erweckt hat, lag der Gedanke nahe, Schuberts Kompositionen auf Instrumenten seiner Zeit einzuspielen. Ein erster, leider wenig geglückter Versuch auf diesem Gebiet (siehe HiFi-Stereophonie 1/75, S. 51) ließ verständlicherweise Zweifel daran aufkommen, ob der Klang eines alten Hammerflügels wirklich geeignet ist, speziell den lyrischen Stücken Schuberts neue Aspekte abzugewinnen. Über diese Frage läßt sich natürlich immer wieder streiten. Ihre Beantwortung hängt ja nicht allein von der spezifischen „Qualität" des Instruments ab, die man nie als Selbstzweck, sondern lediglich als Mittel beurteilen sollte; weit wesentlicher noch fällt die Persönlichkeit des Interpreten ins Gewicht, und für mich steht außer Frage, daß wir es bei der vorliegenden Neueinspielung mit einer überaus glücklichen Konstellation zu tun haben, die geradezu einen Idealfall darstellt. Erst im Heft 8/76 (S. 835) hatte ich übrigens Gelegenheit, eine Recital-Platte des Schweizer Künstlers zu rezensieren, die u. a. gleichsam als Kostprobe die Moments musicaux Nr. 1–3 enthält. „Wenn die Gesamtaufnahme der Impromptus und Moments musicaux" – schrieb ich damals – „das hält, was diese drei Stücke versprechen, muß sie wahrhaftig eine Kostbarkeit sein" – eine Vermutung, die sich jetzt in ungeahntem Umfang bestätigt findet.

Dähler spielt auf seinem eigenen von Franz Brodmann um 1820 gebauten und 1965 von Martin Scholz restaurierten Hammerflügel, einem Instrument von außerordentlicher Qualität, dessen Klang bei aller kernigen Fülle und sanften Wärme (belederte Hämmer!) stets von bewundernswerter Transparenz bleibt und das überdies mittels seiner vier Pedale über eine phänomenale Palette an dynamischen und farblichen Schattierungen verfügt. Nicht weniger faszinierend ist aber auch Dählers äußerst fein differenzierte und irisierende Anschlagskunst und die Sensibilität seiner Interpretation, die den Hörer nicht nur alle technischen Probleme schlechthin vergessen läßt, so sehr ist der Spieler mit seinem Instrument völlig eins geworden, sondern ihm auch die anfangs zitierten Zeilen ständig ins Gedächtnis ruft. (Nebenbei folgt er, was im Hüllenkommentar hätte mitgeteilt werden müssen, der neuesten Urtext-Ausgabe von Badura-Skoda, die u. a. im Opus 142/1 die vom ersten Verleger unterschlagene Wiederholung von 26 Takten endlich wiederherstellt.) Dähler ist immer auf Ausdruck bedacht, sein Spiel quillt stets aus den geheimsten Tiefen der Seele und des Herzens, aber er sentimentalisiert nie, und die emotionelle Reichweite der musikalischen Aussage offenbart sich dadurch nur noch unmittelbarer und überzeugender.

Überflüssig hinzuzufügen, daß eine Musik und ein Musizieren von solcher Subtilität und Zartheit im Konzertsaal fehl am Platz wären. Für sie ist aber die Schallplatte geradezu das ideale Medium, das sich denken läßt. Und diese beiden zählen (trotz geringfügigen Oberflächenstörungen) ganz zweifellos zu den bewegendsten und zauberhaftesten Schubert-Platten, die mir je begegnet sind. J. D.

Frédéric Chopin (1809–1849)

Vier Scherzi (h-moll op. 20, b-moll op. 31, cis-moll op. 39, E-dur op. 54); Prélude cis-moll op. 45; Ecossaisen op. 72 Nr. 3–5

Nelson Freire, Klavier

Telefunken 6.42 034 AW 25 DM

Interpretation	10
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9

Es gibt ein paar Kleinigkeiten, die mir nicht so ganz schmecken wollen: Im h-moll-Scherzo zum Beispiel erinnern ein paar Dehnungen entfernt an verflossene Chopin-Gestik, und die „Lisztsche" Oktaven-Variante beim chromatischen Schlußlauf ist vielleicht hübsch, aber bestimmt überflüssig.

Davon abgesehen, ist dies eine geradezu umwerfend gute Einspielung, die kaum langer Worte bedarf, wohl aber ein superlativisches Lob verdient. Nelson Freire bewältigt die vier Scherzi manuell so gut, wie dies überhaupt denkbar ist. Und er ist auch musikalisch aufs Ganze gesehen restlos überzeugend. Die Großzügigkeit, mit der die weiten Bögen dieser Musik nachgezeichnet werden, die Leichtfertigkeit, mit der etwa im E-dur-Scherzo das Krabbelwerk der Achtelfiguren dieser großen Linie untergeordnet wird, der schlanke, aber doch kernige, leuchtende Ton, die rassige Sensibilität, mit der etwa die Kantilenen im b-moll-Scherzo schwerelos und doch intensiv „ausgesungen" sind, nicht zuletzt das Engagement, das sich am eindrucksvollsten in den rasant durchgezogenen Schluß-Stretten ausspricht – dies alles ist hoher Bewunderung wert und macht im Augenblick des Hörens vergessen, daß es von Rubinstein bis Ohlsson ja eine wahrhaft fürstliche Schar von „Vorläufer"-Einspielungen gibt.

Freire ist heute 32 Jahre alt und offenbar in Hochform. Es gehört zu den Absonderlichkeiten unserer Schallplattenszene, daß ein solcher Mann, weil er wenig Aufhebens von sich macht, jahrelang gar keine und seit kurzem eine LP pro Jahr abliefern kann, also bei weitem nicht so viel wie beispielsweise sein ähnlich begüterter Kollege Garrick Ohlsson, von deutlich schwächeren Spielern und deren Massenproduktionen ganz zu schweigen. Stecken wir denn schon so tief im „optischen Zeitalter", daß auch in den Studios niemand mehr richtig hinhört? (Vor ein paar Jahren, fällt mir in diesem Zusammenhang ein, schlug ein namhafter englischer Produzent einem Pianisten zwecks Steigerung seiner Ausstrahlung und Erhöhung seiner Diskus-Chancen vor, seinen Silberblick doch unter einer „dämonisierenden" Augenklappe zu verbergen...)

Guter, präziser, mir aber immer noch ein bißchen telefunkisch-direkter Klavierklang, als einzige Fertigungsschwäche sind ein paar ganz leise Vorechos zu überhören. ihd

Frédéric Chopin (1809–1849)

Polonaisen (op. 26 Nr. 1–2, op. 40 Nr. 1–2, op. 44, op. 53, Polonaise-Fantaisie op. 61)

Maurizio Pollini, Klavier (Tonmeister: Klaus Hiemann)

DGG 2530 659 25 DM

Interpretation	10
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	10
Oberfläche	8

Man kann durchaus Vorbehalte gegen die Kunst des Maurizio Pollini haben, kann das Fehlen des

spontan musikantischen, spielmännischen Elements bei ihm als Manko empfinden, muß die gleichsam schneidende Sachlichkeit seines Spiels, so ideal sie im Falle von Strawinskys „Trois mouvements de Pétrouchka" erscheint, nicht als der Weisheit letzten Schluß im Umgang mit Chopin betrachten, mag die etwas unpersönliche Ausstrahlung dieses Pianisten ein bißchen bedauern.
Aber es ist unmöglich, von der Perfektion seiner neuen Schallplatteninterpretationen nicht gefesselt zu sein. Die fanatische Konzentriertheit und Intensität, mit denen er eine schlackenlose Realisierung der Wiedergabe anstrebt und erreicht, verdienen alle Bewunderung und Hochachtung, sind in ihrer besonderen Spielart zur Zeit wohl auch ohne Parallele.
Die neue Chopin-Platte Pollinis bietet bis hin zu Einzelheiten der Auswahl dasselbe Bild wie die vorausgegangenen Einspielungen der Etuden und Préludes: Auch diesmal beschränkt der Italiener sich qualitätsempfindlich auf die Hauptwerke, läßt alle frühen Polonaisen – immerhin neun Stücke – ebenso weg wie zuvor die zwei einzelnen Préludes oder die „Trois Etudes" für die Moscheles-Klavierschule. Und wiederum zeigt er sich völlig desinteressiert an romantischer „Blume", hier also etwa an einer „ritterlichen" Wiedergabe des Polonaisen-Rhythmus. Pollini liest den Text mit dem Notenverständnis des Musikers von heute und nimmt ihn ohne Rücksicht auf aufführungspraktische Relativierungen für bare Münze. Die Polonaisen sind für ihn absolute, überzeitliche Musik, von der üblichen Schmissigkeit der Wiedergabe wird radikal abstrahiert, der Rhythmus pulst zwar kraftvoll und stetig, ist aber aller tänzerischen Elemente entkleidet. Ebenso fehlt auch jedes mondäne Moment, wie es zuletzt von Horowitz in der berühmten As-dur-Polonaise kokett ausgespielt wurde, oder klangliches Imponiergehabe: Die Musik entfaltet sich ernst, in einer gleichsam keimfreien, neutralen Sphäre. Aber es gibt keine strengere und genauere, über allen musikalischen Zufällen und manuellen Zwischenfällen stehende Wiedergabe des Textes. Jeder Ton kommt äußerst präzise und schlank, alle Vortragsbezeichnungen – Bindungen, Dynamik, Tempoänderungen – sind minutiös erfüllt, die architektonischen Konturen fabelhaft sorgsam nachgezeichnet. Mitunter wird es eben wegen dieser höchst zuchtvollen Auslegung etwas statisch, aber Pollini ist ein viel zu guter Musiker, um nicht sofort auszugleichen.
Daß hier eine neue Stufe perfekter Realisierung des Textes erreicht ist, zeigt sich am deutlichsten im Vergleich zum Beispiel mit den Aufnahmen eines so gewissenhaften Pianisten wie Rubinstein, der jetzt neben Pollini beinahe lax im Umgang mit den Noten wirkt. Wie gesagt, mir ist dies stilistisch alles etwas „überirdisch", zu unromantisch und unbelkantistisch. Als interpretatorische Kunstleistung aber ist es artistisch so hochrangig wie „moralisch" unanfechtbar.
Adäquate Präsentation: Das Klavier klingt nicht nur schön, der Ton kommt auch so klar und unverquollen, wie es dem direkten Zugriff Pollinis angemessen ist. ihd

Frédéric Chopin (1810–1849)

14 Walzer op. 18, 34, 42, 64, 69, 70, posth.

Géza Anda, Klavier

(Produktion Oskar Waldeck, Toningenieur Horst Lindner VDT)

Ariola-Eurodisc 89754 MK	25 DM
Interpretation	9
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Die Anfang Dezember 1975 eingespielten vierzehn Chopin-Walzer sind Géza Andas letzte Schallplattenaufnahme. In solchen Fällen hört die Spekulation gerne Todesahnungen heraus, weise „Abgeklärtheit", resignative Gelassenheit. Sie sind, wenn man will, in der Tat aus dieser Einspielung herauszuhören. Nur fragt es sich, ob die Verfassung des Künstlers zur Zeit der Aufnahme auf die Interpretation eingewirkt hat oder ob hier nicht ganz bewußte Gestaltungsprinzipien, eine klare Vorstellung vom Wesen dieser Chopin-Walzer das künstlerische Gesicht der Aufnahme geprägt haben. Mir scheint jedenfalls das letzte wahrscheinlicher, war doch Anda ein so selbstbewußter wie sehr bewußt arbeitender Pianist.
Er spielt die Stücke als das, was sie sind und sein wollen: als Walzer, nicht als elegische, kapriziöse oder elegante Virtuosen-Miniaturen. Das wird bereits in den ersten Takten des mit „Grande Valse brillante" überschriebenen op. 18 deutlich. Von Brillanz im Sinne pianistischen Auftrumpfens ist nichts zu spüren, das Tempo ist relativ ruhig, der Walzertakt wird streng und deutlich markiert, Tempomodifikationen und Rubati sind mit größter Zurückhaltung behandelt. Eine Welt trennt dieses Chopin-Spiel von der (allerdings im Konzertsaal mitgeschnittenen) Darstellung dieses Stückes durch Ashkenazy (Decca SAD 22134), der hier ein Feuerwerk temperamentvoll-raffinierter Pianistik losläßt. Keine Spur von „Minuten"-Raserei in dem berühmten Des-dur-Walzer op. 64/1, der auch in seinem rollenden Beginn auf kantable Deutlichkeit der Achtel und auf Prägnanz der Praller hin gespielt wird. Die „Valse brillante" op. 34/3 wird so gebremst, daß die reizvollen Schwerpunktverschiebungen des ersten Themas deutlich herauskommen, und in der „Grande Valse" op. 42, Chopins formal großzügigster Walzerkomposition, ist die herrlich rund und kantabel ausgesungene Zweier-Melodie bei aller fließenden Eleganz des Spiels plastisch gegen den Walzerrhythmus abgesetzt. Der Schluß dieses Walzers gehört mit dem Schluß des e-moll-Walzers op. posth. zu den ganz wenigen Stellen dieser Einspielung, an denen Anda einmal virtuos auftrumpft.
Der große Reiz dieser Wiedergaben liegt in ihrer unvergleichlichen Noblesse und Kultur, ihrer espressiven Kantabilität, ihrer farblichen Nuanciertheit, ihrer Souveränität in der Handhabung des Rubato und der Anschlagsmodifikation. Die zurückhaltende Intensität des Deklamatorischen, die den Beginn des a-moll-Walzers op. 34/2 bestimmt, die feine Intimität, mit der der As-dur-Walzer op. 69/1 ausphrasiert wird, das läßt ein letztes Mal die pianistisch-künstlerische Potenz Andas Ereignis werden, so daß am Ende doch etwas wie ein resignativer Abschied aus dieser Einspielung geworden ist. Einige Textfreiheiten sind mir übrigens nicht klar. So spielt z. B. Anda im vorletzten Takt von op. 18 drei Achtel, statt drei Viertel, und die aufsteigende Achtelfigur vor den Schlußakkorden des op. 34/1 kommt doppelt so schnell heraus. Frucht des Studiums der Erstdrucke, die Anda eigenem Zeugnis zufolge unternommen hat?
Der Klavierklang kommt rund und präsent heraus, allerdings scheinen einige dynamische Spitzen leicht zurückgenommen zu sein, was hier nun wirklich nicht notwendig war. A. B.

Robert Schumann (1810–1856)

Album für die Jugend op. 68, Supplement zu op. 68

Jörg Demus, Hammerflügel (1839)

BASF 39 22 754–5 (2 LP)	39 DM
Interpretation	5–6
Repertoirewert	3
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Fortsetzung der klanglich-authentischen Rekonstruktion der Klaviermusikgeschichte durch Jörg Demus. Es gilt also auch für diese Aufnahme, bei der eben auch „ein genaues Pendant zu Schumanns eigenem Flügel" Verwendung fand (ein Hammerflügel von Conrad Graf, Wien 1839), was ich bei Demus' letzten derartigen Rekonstruktionsversuchen (der Klaviermusik der Wiener Klassiker – vgl. HiFi 10/76) über historisches Bewußtsein und authentisches Instrument vermerkt habe, nämlich daß das eine das andere weder ersetzen kann noch soll. Darüber hinaus birgt diese Produktion einige weitere Widersprüche in sich: Während ein erster Blick auf die Tasche den Eindruck erweckt, daß das „Album für die Jugend" hier nur als Anschauungsmaterial dient, um an ihm den „Originalklang" eines Schumann-Flügels zu demonstrieren, versucht uns Demus' Interpretation weiszumachen, es handle sich bei diesen (wenn auch anspruchsvollen) kleinen Klavierstücken um gewichtige, kompliziert-unergründliche Einzelwerke, die es möglichst gesten- und gebärdenreich, also mit dem nötigen Maß an Charge, zu vermitteln gelte. Deshalb beläßt er es diesmal nicht allein bei übertriebener Agogik und freizügiger Artikulation, nein, mit zunehmender Spieldauer wächst auch sein Wille, immer eigenmächtiger zu retardieren, und schließlich läßt er auch dem unguten Bedürfnis freien Lauf, jedes kleinste Motiv zu einem schönen Augenblick aufzublähen und nach „Ewigkeiten" in einem symmetrisch-geschlossenen Liedchen zu suchen. In Stükken wie „Mignon" (Nr. 31) geht das sogar so weit, daß das manierierte Ausdehnen von Takten zur Regel wird und somit das Metrum verändert wird.
In dem von ihm selbst verfaßten Hüllentext dagegen schlägt Demus einen anderen Ton an. Hier gibt ein Profi begabten Dilettanten und forschen Klavierlehrern einige gute Tips zur technisch wie gestalterisch adäquaten Bewältigung des Werkes. Dabei ist es nicht seine betuliche Schwatzhaftigkeit (mit der er 6 Spalten füllt), die einen irritiert, sondern der ein wenig paradoxe Umstand, daß seine eigene Interpretation den im Text formulierten Ansprüchen nicht standhält! Davon abgesehen scheint mir bereits die Verwendung eines Hammerklaviers aus dem Jahre 1839 die pädagogische Brauchbarkeit des Unternehmens in Frage zu stellen, denn es ist wohl ein wenig überheblich, anzunehmen, Kinder könnten von diesem fremd klingenden Klavier Demus' interpretatorische Absichten ohne weiteres ablesen (geschweige denn auf ihr eigenes Instrument übertragen).
Offensichtlich wollte Jörg Demus diesmal zu viele Fliegen mit einer Klappe schlagen, nämlich zugleich eine historisch-authentische, eine pädagogisch-exemplarische und eine interpretatorisch-gültige, also eine ein für allemal gültige Version dieses Werkes abschließen. Und wenn er auch den Klavierstuhl Robert Schumanns benutzt hätte, er hätte seine Darstellung ihrer Zeitlichkeit, also ihrer bedingten, historisch begrenzten Gültigkeit nicht entheben können. Denn jede Interpretation (wie alles menschliche Tun) ist nunmal historisch, so auch diese, wenn sie auch nicht dem neuesten Datum zu entsprechen scheint. Ich gestehe, deshalb auch ein wenig Mühe beim Abhören aller 4 Plattenseiten gehabt zu haben, wenn auch deren letzte zum erstenmal einige kuriose Stücke aus den nicht für den Druck vorgesehenen Teilen des Autographs zum Erklingen bringt (so etwa Transkriptionen des Schlußchors aus Beethovens Neunter sowie der 2. Arie Zerlinas). Das auf der Tasche abgebildete Mädchen scheint mir da die richtige Rezeptionshaltung einzunehmen – es schläft. cs

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Kammermusik, Vol. 2: Sechs Flötensonaten: Sonate h-moll für Flöte und Cembalo BWV 1030; Sonate A-dur für Flöte und Cembalo BWV 1032; Sonate e-moll für Flöte und B. c. BWV 1034; Sonate E-dur für Flöte und B. c. BWV 1035; Sonate G-dur für Flöte, Violine und B.c. BWV 1038; Sonate G-dur für 2 Flöten und B. c. BWV 1039

Leopold Stastny, Frans Brüggen, Querflöte; Alice Harnoncourt, Violine; Nikolaus Harnoncourt, Violoncello; Herbert Tachezi, Cembalo

Telefunken 6.35 339 (2 LP)	49 DM
Interpretation	4
Repertoirewert	3
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	8/9

Alte, meinetwegen sogar pseudo-alte, Instrumente in Ehren. Aber dann müssen sie auch wirklich meisterhaft oder zumindest ordentlich gespielt werden, sonst hört der ganze Spaß bald auf – wenn er überhaupt begonnen hat, was hier nicht einmal der Fall ist. Über die Einspielung der Triosonate G-dur BWV 1039, die (zusammen mit den drei Gambensonaten auf Telefunken SAWT 9536–A) zuerst 1969 erschien, dann in verschiedenen Kopplungen mehrfach wieder vorgelegt wurde, schrieb A. Beaujean im Heft 6/74: „Die Verwendung zweier Traversflöten wirft das grundsätzliche Problem des Spielens auf historischen oder nachgebaut-historischen Blasinstrumenten auf. Das Stück ist bekannter geworden in seiner späteren Fassung für Viola da gamba und Cembalo BWV 1027. Sollte Bach diese Umarbeitung vorgenommen haben, weil ihm der Satz in der Erstfassung nicht durchsichtig genug war? Jedenfalls ist die Durchhörbarkeit, auf die es bei einem polyphonen dreistimmigen Satz doch wohl wesentlich ankommt, hier kaum mehr gegeben, weil die Anblasgeräusche der beiden Flöten die musikalischen Linien ständig verwischen. Hier, wo die spieltechnischen Bedingtheiten des historischen Instrumentariums ganz eindeutig hinter dem Sinn des Komponierten zurückbleiben, hört meine Liebe zum ‚Originalklang' auf. Daß das Stück, auf zwei Böhm-Flöten geblasen, schöner, weil klarer, herauskommt, wird mir niemand ausreden können, auch nicht der das Cello-Continuo spielende Harnoncourt. Das Cembalo klingt im übrigen viel zu aufdringlich." Dabei wäre anzumerken, daß diese Interpretation bei allen zurecht angemeldeten Vorbehalten im Rahmen der nun vorliegenden Kassette verhältnismäßig noch am besten abschneidet, und zwar dank der Mitwirkung Brüggens, der einigermaßen rettet, was gerettet werden kann. In den anderen Werken hingegen, wo L. Stastny auf sich selbst angewiesen bleibt, bereiten Klangsprödigkeit und häufige Unsauberkeiten der Intonation, unausgewogenes, holperiges Spiel und zähe Phrasierung lauter Enttäuschung und Ärger. Die Flöte, sonst Inbegriff flatternder Beweglichkeit, luftiger Schwerelosigkeit und Lebensfreude, wirkt hier nur noch wie ein gefangener Vogel mit gelähmten Flügeln, der um seine Freiheit ringt und dessen mühsame Anstrengungen einem leid tun. Angesichts der quantitativ wie qualitativ gewaltigen Konkurrenz (die EMI-Gesamtaufnahme mit Rampal, Marion, Savall und Veyron-Lacroix z. B. bietet auf drei Platten fünf Sonaten mehr – BWV 1013, 1020, 1031, 1033 und 1038 – und kostet 10 DM weniger!) erscheint zudem der Preis der Teldec-Kassette ziemlich unrealistisch. Wie alle übrigen der Reihe enthält sie allerdings eine (winzig klein gedruckte) Wiedergabe der eingespielten Werke nach der Peters-Ausgabe sowie die von Herbert Tachezi besorgte Ergänzung des verstümmelt überlieferten Anfangssatzes der A-dur-Sonate BWV 1032. J. D.

Georg Philipp Telemann (1681–1767)

Sechs Sonaten für 2 Flöten op. 2

Michel Debost, James Galway, Flöte; Produzent Eric McLeod; Tonmeister Roger Ducourtieux

EMI Electrola 1 C 065 – 14 047	25 DM
Interpretation	8
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Unter allen Werkgattungen repräsentieren die Kompositionen für unbegleitete Melodieinstrumente am deutlichsten einige Aspekte der barocken Kompositionspraxis. Zum einen zeigt sich besonders auffallend hier die Zusammensetzung des musikalischen Satzes aus kleineren Partikeln, die jeweils durchaus verschiedene Funktionen übernehmen können, sei es als Oberstimme, begleitende Mittelstimme oder Fundament – Folge sowohl der vollkommenen Balance zwischen horizontaler und vertikaler Satzstruktur wie auch der in allen Details immer eindeutigen Rückbindung an das dur-moll-tonale System. Zum anderen wird auch die instrumentale Komposition dieser Zeit getragen von der Vorstellung einer Analogiebildung zu den Konstruktionsprinzipien der Rhetorik: Instrumentalmusik ist in erster Linie beherrscht vom Prinzip der Klangrede, ist somit weitgehend gestisch bestimmt.
Das bedingt in interpretatorischer Hinsicht zum einen extreme Klarheit in der Gliederung des Satzes, vor allem sorgfältigste Phrasierung und Ausarbeitung dynamischer Verläufe, um den gestischen Charakter der einzelnen Satzelemente plastisch herauszuarbeiten, zum anderen Gespür für die immanente Agogik des Einzelmomentes.
Ansatzweise ist beides in der vorliegenden Einspielung verwirklicht, wenngleich Debost/Galway über weite Strecken phrasieren, als handele es sich um Solostücke vom Beginn des 19. Jahrhunderts. Vorteilhaft unterscheiden sie sich von vielen ihrer Kollegen durch weitgehenden Verzicht auf exzessives Vibrato (dessen Geschwindigkeit jedoch zwischen beiden Spielern noch präziser zu koordinieren gewesen wäre), durch Beharren auf einem Grundzeitmaß (das oft genug expressiv zerdehnt zu werden pflegt, auch und gerade in barocker Sololiteratur) und durch insgesamt unauffällig-präzise Wiedergabe der Kompositionen.
Als Wünsche bleiben somit nur noch Detailforderungen offen: der strukturelle Einsatz von Phrasierung, Artikulation und Vibrato sowie stärkeres Herausarbeiten der den musikalischen Satz tragenden Figuren, die stärkere Auflösung der Linie in ihre strukturbildenden Bestandteile also. Jedoch bedingen diese Einwände keine allzu großen Abstriche an dem Gesamtniveau der Produktion, das sich erfreulich von demjenigen gängiger Barockveröffentlichungen unterscheidet. pk

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–91)

Streichquartett Nr. 22 B-dur KV 589, Nr. 23 F-dur KV 590

Alban-Berg-Quartett (Günter Pichler, Klaus Maetzl, Hatto Bayerle, Valentin Erben)

Telefunken 6.42 042 AW	25 DM
Interpretation	8
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	10
Oberfläche	9

Ulrich Dibelius hat in Heft 8/1976 die Aufnahmen von KV 499 und KV 575 durch das Alban-Berg-Quartett ausgesprochen positiv bewertet: die Aufnahme der beiden letzten Mozart-Quartette kann ich so einschränkungslos nicht begrüßen. Dies mag zum Teil daran liegen, daß inzwischen die Neuaufnahme der späten Quartette mit dem Juilliard-Quartett vorliegt – wobei deren analytisch-klares Spiel sicherlich nicht der einzige Zugang zu diesen Werken darstellt. Was mich bei dieser ohne Zweifel hochrangigen Aufnahme stört, sind zweierlei Dinge: zum einen beim Primarius die – wenngleich inzwischen gezügelte – Neigung zur klanglichen Verdickung, zur Überbetonung, bisweilen auch zum „Schmieren". Bestes Beispiel: die ersten Takte von KV 590: zwei Dreitaktgruppen mit einem in halben Noten aufsteigenden Dreiklang, das erste Mal auf dem zweiten Takt mit einem Forte versehen, das zweite Mal dagegen durchweg Piano – der Drücker auf dem „cis" ist überflüssig, er verunklart die Gegensätzlichkeit der beiden Gruppen. Hierfür lassen sich – leider – mehrfach Beispiele anführen. Der zweite Einwand bezieht sich auf die Dynamik, die nicht immer den Vorschriften Mozarts entspricht und bisweilen zu einer etwas stereotypen Forte-piano-Dualität vereinfacht wird. Ansonsten jedoch – und dieses ansonsten umfaßt Tempowahl, Stilsicherheit, Balance und Klangausgleich – vermag diese Produktion des Alban-Berg-Quartetts höchsten Ansprüchen zu genügen und das – sieht man von der mißglückten Schubert-Aufnahme und der etwas ziellosen Dvořak-Einspielung ab – insgesamt ausgeglichene Plattenkonvolut mit dem jungen Quartettensemble erfolgreich zu erweitern. Da man derzeit beginnt, einzelne Brahms-Quartette bei den Rundfunkanstalten einzuspielen, dürften auch hier Plattenambitionen nicht mehr weit sein – nur auf Beethoven muß man wohl noch ein wenig warten. Die Aufnahmequalität ist gut, das Klangbild sauber, in ausreichender Tiefenstaffelung und Farbtreue. Die Oberfläche neigt nach innen zu ein wenig zum Klirren. W. K.

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Werke für Pianoforte und Violoncello: Sonate Nr. 3 A-dur op. 69; Sieben Variationen über das Thema „Bei Männern welche Liebe fühlen" aus der Oper „Die Zauberflöte" von W. A. Mozart WoO 46; Zwölf Variationen über das Thema „Ein Mädchen oder Weibchen" aus der Oper „Die Zauberflöte" von W. A. Mozart op. 66

Zoltan Racs, Violoncello in alter Mensur (Matteo Gofrilleri, Venedig 1711); Rolf Junghanns, Hammerflügel (Michael Rosenberger, Wien um 1810)

Fono FSM 53 621 toc	22 DM
Interpretation	8
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	8

Mit der vorliegenden Produktion setzt die toccata-Schallplattengesellschaft die Reihe ihrer Einspielungen auf historischen Instrumenten der berühmten Fritz-Neumeyer-Sammlung im Schloß Bad Krozingen fort (siehe HiFi-Stereophonie 5/76, S. 530). Im Hinblick auf die zwischen 1798 und 1808 liegende Entstehungszeit der drei Kompositionen wurde für die Aufnahme ein um 1810 in Wien gebauter Hammerflügel von Michael Rosenberger ausgewählt, dessen schlanker Klang und reiche Farbschattierungen äußerst attraktiv wirken. Der Diskant neigt zwar in den Fortestellen zu einer gewissen Härte und Trockenheit (weshalb es ratsam erscheint, beim Abspielen der Platte die Lautstärke sehr sorgfältig einzustellen), aber im Pianospiel besitzt er einen silbrigen Ton von außergewöhnlichem Liebreiz und die Mittellage zeichnet sich durch besondere Zartheit und Wärme aus. Sehr warm und angenehm weich klingt auch das rund ein Jahrhundert ältere Cello, welches aufgrund seiner baulichen Eigenarten und mit seinen Darmsaiten dem Barockideal näher steht als unsere modernen Instrumente mit ihrer größeren Klangfülle. Anläßlich früherer Veröffentlichungen in dieser Reihe wurden Rolf Junghanns' Musizieren delikate Sensibilität im Verein mit lebendigem Temperament bereits mehrfach attestiert. Mit Zoltan Racz, dem wir u. a. eine Gesamteinspielung von Max Regers drei Suiten für Violoncello allein op. 131c verdanken, gesellt er sich diesmal zu einem einfühlsamen Duospiel, bei dem beide Partner stets behutsam und rücksichtsvoll aufeinander eingehen. Da die akustische Qualität der Aufzeichnungen ihrerseits in hohem Maße befriedigt, verdient es die Platte, als eine interessante Ergänzung und aufschlußreiche Alternative zu den gängigeren Versionen der drei Werke empfohlen zu werden. J. D.

Im Konzert... wie zuhause

1476

IC 150A Vorverstärker - <0,002% IM Verzerrung. Fremdspannungsabstand 105 dB
D 150A Verstärker - 80 Watt RMS pro Kanal in 8 Ohms mit <0,05% IM Verzerrung
DC 300A Verstärker - 155 Watt RMS pro Kanal in 8 Ohms mit < 0,05% IM Verzerrung



Deutschland:
Westend Sound Gmbh.
Westendstr. 46 6 Frankfurt a. M.
Telefon (0611) 726530

Autorisierte Fachhändler

Fa. D. Linzbach
Kekulestr. 39
53 Bonn

BCM
Holtenauerstr. 112
2300 Kiel

HiFi Markt
Kaiserallee 25
75 Karlsruhe 1

Radio Reich
Sonnenstr. 20
8 München

KB HiFi Studio
Schulstr. 1
2861 Bremen/
Scharmbeck-Stotel

Audio Level
Prinzregentenstr. 90
1 Berlin 31

Antonín Dvořák (1841–1901)

Streichquartette Nr. 10 Es-dur op. 51, Nr. 8 E-dur op. 80

Prager Streichquartett (Bretislav Novotny, Karel Přibyl, Lubomir Maly, Jan Sirc)

(Aufnahmeleitung: Franz-Christian Wulff; Tonmeister: Karl Naegler)

DGG 2 530 719 25 DM

Interpretation	6–8
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	10
Oberfläche	10

Dies ist die dritte Aufnahme von Dvořák-Quartetten, die das Prager Streichquartett im Rahmen der geplanten Gesamtaufnahme bei der DG vorlegt: nach den drei Spätwerken op. 96, 105 und 106 sind jetzt die mittleren Quartette op. 51 und op. 80 (eigentlich op. 27) auf einer Platte vereint – eine besonders günstige Koppelung, die nicht nur Kataloglücken füllt, sondern auch die zwiespältige Position Dvořáks gegenüber der Gattung Streichquartett beleuchtet. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verlagert sich die Aktivität im Komponieren von Quartetten ja deutlich sichtbar von den entweder völlig uninteressierten (Wagner, Liszt) oder immer skrupulöser an diese Gattung herangehenden Mitteleuropäern (Brahms, Wolf) auf die ihre nationale Tonsprache entdeckenden randeuropäischen Länder; Streichquartette – und zwar in relativ großer Zahl – werden geschrieben von Dvořák, Smetana, Tschaikowsky, Borodin, Cui, Grieg, Nielsen – um nur eine kleine Auswahl zu nennen. Die beiden Quartette op. 80 – 1876 entstanden – und op. 51 – von 1879 – kennzeichnen zusammen mit dem d-moll-Quartett op. 34 Dvořáks Einschwenken auf eine genuin Volksmusikalisches verarbeitende Schreibart. Seine älteren Kompositionen haben so deutlich slawischen Einschlag noch nicht. Es dürfte nicht übertrieben sein, wenn man behauptet, daß der Modetrend der Zeit den Komponisten bewog, in die bislang so zurückhaltend und zugleich anspruchsvoll bearbeitete Gattung den „böhmischen Ton" und damit zugleich eine formale Vereinfachung hineinzunehmen. Bei genauem Hören zeigt sich nämlich, daß das selten gespielte E-dur-Quartett formal und satztechnisch anspruchsvoller ist als das verbindliche und weitaus erfolgreichere Es-dur-Werk. Und dieser Unterschied schlägt sich in der Interpretation durch die vier Musiker des Prager Streichquartetts spürbar nieder – dem populären Es-dur-Quartett kommt man mit klarer Tempogebung, kraftvollem Spiel und deutlichem Eingehen auf den slawischen Ton durchaus nahe –, wenn auch speziell im Kopfsatz die etwas pauschale, eher im oberen Lautstärkebereich angesiedelte Dynamik, die kaum Unterschiede zwischen p und pp macht, und der Hang zu Accelerandi bei vorgeschriebenem Crescendo eher negativ zu Buche schlagen. Dumka und Romanze dagegen sind sehr schön und einfühlsam musiziert, in ihrer Gegensätzlichkeit herausgearbeitet und vor Sentimentalität bewahrt; das Finale hat beherzten Ton und eine sichere Beherrschung der technisch gar nicht leichten virtuosen Passagen. Kann man hier also durchaus von einer insgesamt gelungenen Aufnahme sprechen, so ist die Einspielung des E-dur-Werks weitaus zwiespältiger: bezeichnenderweise ist es auch hier der langsame, liedhaft-schlichte Satz, den die Prager am ehesten „hinbekommen" – klangliche Variabilität, saubere Balance und Einheitlichkeit der Artikulation führen zu einem rundweg gelungenen Bild. Der Kopfsatz jedoch, das metrisch vertrackte Finale und das Scherzo wirken eigentümlich unterbelichtet: dieser sehr aufgefächerten, individuellen Schreibweise kann man nicht durch Kraft, Präsenz und Tonfülle begegnen; hier ist Strukturbewußtsein, Klanganalyse und Satzaufhellung notwendig – und dies fehlt. Die Prager spielen satztechnisch intrikate Stellen robust „über den Haufen", verlieren spürbar an Sensibilität und werden auch technisch anfechtbar – die Intonation etwa im Scherzo ist gründlich mißraten. Dieses Nichtgelingen ist sicherlich mit auf eine mangelnde Routine mit diesem Werk, das kaum auf den Konzertprogrammen auftaucht, zurückzuführen; und dies kann man nicht nur dem Quartett anlasten: ein Kulturbetrieb, der Kammermusikensembles bislang finanziell und organisatorisch eher an der unteren Grenze des Gesamtrahmens vegetieren läßt, kann nicht gleichzeitig ein umfangreiches, wenig gängige Werke umfassendes Repertoire verlangen. Auf eine bessere Alternative ist beim derzeitigen Stand kaum zu rechnen – obwohl das Werk sie verdiente. WK

Herrenhäuser Konzert

Adalbert Gyrowetz (1763–1850): Quintett e-moll op. 28 für Flöte, Violine, 2 Violen und Violoncello – **Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791):** Quartett D-dur KV 285 für Flöte, Violine, Viola und Violoncello – **Franz Anton Hoffmeister (1756–1791):** Quartett c-moll op. 16/2 für Flöte, Violine, Viola und Violoncello

Peter Martin, Flöte; das Heutling-Quartett (Werner Heutling, Violine; Erich Bohlscheid, Oswald Gattermann, Viola; Konrad Haesler, Violoncello)

L & P (Leuenhagen & Paris) 666 766 22 DM

Interpretation	9
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	3

Dies ist die vierte Platte, auf der die Hannoversche Firma Leuenhagen & Paris ihren „Hausflötisten" Peter Martin vorstellt. Wie auch ihre Vorgängerinnen zeichnet sie sich durch besondere Sorgfalt sowohl bei der Werkauswahl als auch bei der Interpretation und Produktion aus. Es ist anzunehmen, daß man Martin bei der Werkauswahl seiner Platten weitgehend freie Hand ließ, denn selten findet man so sorgfältig nach musikalischen und historischen Gesichtspunkten ausgesuchte Programme, die so angenehm abseits allen sonst üblichen kommerziellen Denkens liegen. Die vorliegende Platte läßt sich von der Thematik her in der Nähe der im Sommer 1975 erschienenen Kassette „Mozart, seine Freunde und Schüler" des Consortium Classicum ansiedeln. Adalbert Gyrowetz, den Mozart als jungen Menschen und Wiener Neuling förderte, wurde auch in der erwähnten Kassette mit einem Bläserdivertimento vorgestellt und Franz Anton Hoffmeister hat sich als Verleger, und Herausgeber Mozartscher Werke verdientgemacht. Und auch bei Martin steht ein Werk Mozarts im Mittelpunkt, das dessen Einfluß auf seine Zeitgenossen in reizvoller Weise verdeutlicht. In Gyrowetz' Quintett haben sich interessanterweise Mozarts Vorliebe für „romantisch"-dunkles Kolorit niedergeschlagen. Sind es bei Mozart die dunkel timbrierten Bassetthörner, mit deren Hilfe er diese Farbe erzeugte, verwendet Gyrowetz in seinem Quintett statt einer zweiten Violine eine zweite Bratsche und setzt es, für ein Werk dieser Kategorie in seiner Zeit ungewöhnlich, in Moll. Auch Hoffmeister wählte für sein Quartett eine Moll-Tonart, nur dient sie nicht als Ausdruck einer Stimmung, sondern als Irreführung und reizvoller Kontrast zu der sich immer wieder nach Dur kehrenden Thematik. Peter Martin und den Musikern des Heutling-Quartetts gelingt es, das musikalische Geschehen mit dem erforderlichen kammermusikalischen Einfühlungsvermögen und tonlicher Delikatesse zu realisieren. Vorbildlich gelang es, die Flöte in das Streicherensemble und dessen Dialog zu integrieren und nicht, wie man es so oft hört, fantasielos im Vordergrund brillieren zu lassen. Für unsinnig halte ich die Behauptung im Taschentext, Martin als Repräsentanten der großen französischen Flötentradition zu bezeichnen. Zwar weist die Galerie seiner Lehrmeister französische Flötisten vom Kaliber Le Roy, Nicolet, Jaunet und Moyse auf, trotzdem hat sich Martin als Soloflötist in deutschen Orchestern ein unüberhörbares dunkles, eben „deutsches" Timbre angeeignet, so daß man eher von einer idealen Verschmelzung beider Schulen sprechen kann. Im übrigen hoffe ich, daß die zahlreichen Knacker und Unebenheiten meines Rezensionsexemplars eine unglückliche Ausnahme sind, damit der Erfolg dieser sonst so erfreulichen Platte nicht beeinträchtigt wird. Ho. Ar.

Neue Musik

John Cage (geb. 1912)

Song Books I–II; Version für Vokalensemble mit Klangumwandlung; kombiniert mit Empty Words III; Vortrag; Sonata XIII for prepared piano; Music for Marcel Duchamps

Peter Roggenkamp, Klavier; John Cage, Vortrag; Schola Cantorum Stuttgart; Leitung: Clytus Gottwald

Wergo 60 074 25 DM

Interpretation	10
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Das Angebot von John-Cage-Aufnahmen zumindest auf dem deutschen Schallplattenmarkt ist alles andere als opulent. Das Stockhausen- und Kagel-Repertoire etwa der Deutschen Grammophon Gesellschaft ist da unvergleichlich üppiger. Man kann daran auch den Vermarktungs-Grad der verschiedenen Komponisten ablesen. Und auch wenn Cage schon lange zu den Etablierten der Avantgarde gehört und nicht unbedingt in ärmlichen Verhältnissen lebt, so belegt die geringe Zahl von Cage-Platten (übrigens ist selbst in den USA die Auswahl eher bescheiden, zudem auf kleinere Firmen beschränkt), daß Cage und seine Musik sich nach wie vor ein Moment von Sprödigkeit gegenüber dem offiziellen Kulturbetrieb und seinen industriellen Verwertungs-Instanzen bewahrt haben. Ein wenig zwiespältig ist die Situation schon.

Nach der verdienstvollen Kassette „Music before Revolution" (EMI-Electrola) mit dem Ensemble Musica Negativa, die einen eindrucksvollen Einblick in die Musik der Cage-Schule amerikanischer Provenienz bot, bringt Wergo nun die erste reine Cage-Platte auf den deutschen Markt. Sie ist auch als Beitrag zum Thema „200 Jahre Amerika" zu betrachten; zumal die amerikanische Musik von heute immer noch weitgehend mit der von Cage und seiner sich immer weiter verzweigenden Schule identisch ist.

In einem Punkte allerdings ist Cages Musik nicht unbedingt typisch für Amerika – zumindest dem hierzulande gängigen Verständnis nach: Das Moment vitaler Dynamik spielt in ihr kaum eine Rolle. So hat Cage kein Hehl daraus gemacht, daß für ihn die ganze Sphäre etwa des Jazz und seiner vielfältigen Derivate nahezu bedeutungslos sei; obwohl für Cages großes amerikanisches Vorbild Charles Ives die vielschichtige amerikanische Volksmusik weißer wie schwarzer Herkunft ein ganz zentrales Element gewesen ist. Aber in zahlreichen Aspekten hat Cage immer wieder an Ives angeknüpft – vor allem an dessen Affinität zu Henry David Thoreau, einem der Erzväter der amerikanischen Anarchie-Bewegung, die man freilich mit heutigen Anarchisten oder gar Terroristen nicht in Zusammenhang bringen kann und darf. Aber selbstverständlich sind gerade für Cage auch die Ivesschen Ansätze zu einer Musik, zu der auch Zufallselemente gehören, einflußreich gewesen.

Thoreaus Devise „The best form of governement is no government at all" (Die beste Regierung ist gar keine Regierung) bestimmte Cages Musik und Denken von seinen Anfängen her und bis in die geheimsten Zellen hinein. Der Gedanke der Ordnungs- oder zumindest Hierarchielosigkeit prägt schon Cages frühe Stücke für Klavier und vor allem präpariertes Klavier mit ihrem gleichförmig gamelanhaften Klingklang. Die statische fernöstliche Komponente ist bei Cage vom Beginn an gegenwärtig – und weitaus stärker als jegliches forsches musikalisches Yankeetum.

Im Juni 1975 veranstaltete der Süddeutsche Rundfunk in Stuttgart ein umfangreiches, perspektiventrächtiges Cage-Weekend. Einen Teil der Mitschnitte hat Wergo nun auf der vorliegenden Platte

Hervorragend in Repertoirewert und Interpretation.

GIUSEPPE VERDI
Der Troubadour
Gesamtaufnahme in ital. Sprache
Raina Kabaivanska, Sopran; Franco Bonisolli, Tenor u. a.; Chor der Deutschen Staatsoper Berlin; Staatskapelle Berlin; Dirigent Bruno Bartoletti
Kassette mit 3 LP und Textheft
28 169 XFR
EURODISC

JOHANN SEBASTIAN BACH
Johannes-Passion BWV 245
Gesamtaufnahme
Arléen Augér, Sopran; Peter Schreier, Tenor; Theo Adam, Baß u. a.; Thomanerchor Leipzig; Gewandhausorchester Leipzig; Dirigent Hans-Joachim Rotzsch
Kassette mit 3 LP und Textheft
SQ 88307 XGK
EURODISC



Peter Schreier singt Lieder von W. A. Mozart
Der Frühling · Die Zufriedenheit · Komm, liebe Zither, komm · Lied der Freiheit · Abendempfindung · Sei du mein Trost · Das Veilchen · Sehnsucht nach dem Frühling · Das Kinderspiel u.a.
Jörg Demus, Klavier
Farbalbum mit 1 LP
27 822 KK **Aus der Serie: Lied-Edition**
EURODISC

JOHANNES BRAHMS
Symphonie Nr. 2 D-dur op. 73
Variationen über ein Thema von Joseph Haydn op. 56 a
Bamberger Symphoniker;
Dirigent Rudolf Kempe
27641 XAK
EURODISC-AUSLESE
Aus der Serie: Galerie Großer Interpreten

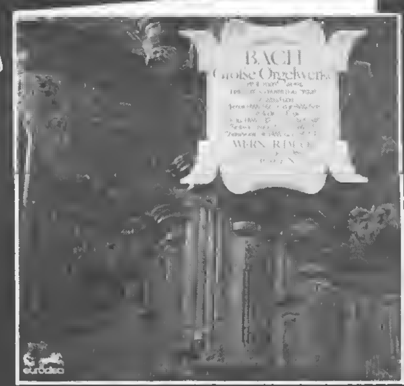
JOHANN SEBASTIAN BACH
Musikalisches Opfer BWV 1079
Solisten und Orchester der Festival Strings Lucerne;
Musikalische Neufassung und Leitung Rudolf Baumgartner
SQ 27 319 KK
EURODISC



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Symphonien Nr. 7 A-dur und Nr. 8 F-dur
Fantasie für Klavier, Chor und Orchester c-moll op. 80
Svjatoslav Richter, Klavier; Staatlich-Akademisch-Russischer Chor der UdSSR; Staatliches Sinfonieorchester der UdSSR, Symphonie-Orchester Rudolf Barschai Moskau; Dirigenten Rudolf Barschai, Kurt Sanderling
Kassette mit 2 LP und Textheft
27 920 XDK
MELODIA-EURODISC



LUDWIG VAN BEETHOVEN
33 Veränderungen
über einen Walzer von Anton Diabelli
Daniel Barenboim, Klavier
27 679 XAK
ABC/WESTMINSTER-AUSLESE



JOHANN SEBASTIAN BACH
Große Orgelwerke
Toccaten, Fugen, Präludien, Fantasien und Choralvorspiele
Werner Jacob an der neuen Orgel von St. Sebald in Nürnberg
Farbalbum mit 2 LP
SQ 27 426 XDK · MC 56411 WK
EURODISC



SQ = quadrophonische Aufnahme, auch Stereo und Mono abspielbar.

veröffentlicht. Cages Musik für Präpariertes Klavier (Sonata XIII. Music for Marcel Duchamps) ist dabei in der souveränen ruhig gespannten Interpretation Peter Roggenkamps vertreten. Die „Etudes Autrales", die Cage nach dem Vorbild seines „Atlas Eclipticalis" durch Zufallsoperationen aus astronomischen Karten gewonnen und für die Pianistin Grete Sultan geschrieben hat, sind auf der Platte leider nicht enthalten.
Den größten Teil der Platte beansprucht ein anderer Komplex, der mit dem traditionellen Begriff des Werkes nichts mehr gemein hat.
Zu Cages Prinzipien der Unbestimmtheitsästhetik gehört nämlich nicht nur die sogenannte offene Form, sondern auch darüber hinausgehend noch die Idee der simultanen Kombinierbarkeit verschiedener musikalischer Verläufe, wie sie aus seinen Fixierungen oft in hohem Maße verweigernden Vorlagen abgewonnen werden können. So präsentiert die Wergo-Platte die Simultan-Montage zweier Stuttgarter Veranstaltungsteile: Cages eigene Lesung seiner „Empty Words III" und die „Song Books I–II" in der Version für Vokalensemble und elektronische Klangumwandlung. „Empty Words" hat Cage als Vortragstext im Sinne einer nichtsyntaktischen Mischung von Worten, Silben und Buchstaben aus Thoreaus „Journal" unter Zuhilfenahme von Zufallsoperationen (abgeleitet nach dem chinesischen Orakelbuch" I-Ging") komponiert. Syntaktische Zusammenhänge, gar semantische Strukturen, Aussagen und Tendenzen darf man hier denn auch nicht erwarten. Cages raunend-brabbelnde Sprechweise zielt permanent auf das Changieren bedeutungsvoller Gewichtigkeit, auch in der Betonung einzelner Momente, und der zweckfreien Inhaltslosigkeit tatsächlich „Leerer Worte", die als solche indes auch nicht im mindesten leere Versprechungen enthalten. Insofern verfährt hier Cage zwar mystizistisch, wohl aber gänzlich unaffirmativ.
Eines der Werke Thoreaus trägt den Titel „Von der Pflicht zum zivilen Ungehorsam" – und als Motto für die „Song Books" prägte Cage einen Satz, der seine eigene Position präzise umschreibt: „Wir verbinden Satie mit Thoreau". Die beiden „Song Books" bestehen aus den „Solos for voice" 3–58 und 59–92. Die Partien, die hauptsächlich Anregungen für vokale Aktionen enthalten, wobei diese zu vokalem Theater, aber auch zu mehr theatralischen Aktivitäten Anlaß bieten, können solistisch, aber auch im Ensemble ausgeführt werden, ja die gleichzeitige Ausführung ist durchaus möglich und von Cages Voraussetzungen her sinnvoll. Das Durcheinander der Ereignisse ist gleichsam kompositorisch vorgegeben.
Clytus Gottwalds frappierender Stuttgarter Schola Cantorum ist hier denn auch eine Ansammlung zahlreicher und vielfältigster vokaler Aktionen gelungen, die sich in ihrer burlesken Buntheit, Gelassenheit und kritischer Zielrichtung in mehrfacher Hinsicht tatsächlich zum Bild anarchischer Beziehungslosigkeit fügen – zur zumindest akustischen Vision einer Gesellschaft, in der jeder fast alles dürfen darf. G. R. K.

John Cage (geb. 1912)

Streichquartett (1950)

Witold Lutoslawski (geb. 1913)

Streichquartett (1964)

LaSalle-Quartett (Walter Levin, Henry Meyer, Peter Kamnitzer, Jack Kirstein)
(Produktion: Rainer Brock [Cage], Karl Faust [Lutoslawski], Tonmeister: Klaus Scheibe)

DGG 2 530 735	25 DM
Interpretation	9/10
Repertoire	5
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	10

Bei der DGG scheint man in der letzten Zeit sein Heil in Umkoppelungen und Wiederauflagen in der Hochpreiskategorie zu suchen – was besonders auf dem ohnehin kleinen Markt der Neuen Musik ärgerlich ist: die Aufnahme des hochbedeutenden Streichquartetts von Witold Lutoslawski – neben dem zweiten Streichquartett von György Ligeti das Paradestück des amerikanischen LaSalle-Quartetts – lag Ende der sechziger Jahre gleich zweimal vor: einmal innerhalb der ersten Avantgarde-Kassette der DGG, dort kombiniert mit Mayuzumis Prelude for string quartet und Pendereckis Streichquartett, ein zweitesmal, kombiniert mit Orchesterwerken von Lutoslawski, bei Wergo. Und dann – in einer anderen Aufnahme desselben Ensembles – mit Weberns Quartetten bei der polnischen Firma Muza. Diese – in ihrer filigranen Klanggestaltung, die Lutoslawskis Intentionen einer kontrollierten Improvisation getreu nachvollzieht – hochrangige Interpretation gibt es jetzt wieder, erweitert durch das 1950 entstandene Streichquartett von John Cage, das vor einigen Jahren das junge Concord-Quartett hervorragend eingespielt hatte. Das LaSalle-Quartett beweist hier, wo es weniger um technische Virtuosität als um klangliche Subtilität bei der Herstellung einer durchgehenden, bisweilen zu Intervallen verdickten Melodielinie geht, seine unzweifelhafte Kompetenz; gleichwohl: der Repertoirewert muß angesichts des oben geschilderten Sachverhalts als niedrig bezeichnet werden. Die Klangqualität ist durchgehend gut, das Alter der Lutoslawski-Produktion macht sich durch feines Rauschen bemerkbar. W. K.

Geistliche Musik

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Das Kantatenwerk Vol. 16: Kantate Nr. 61 Nun komm, der Heiden Heiland BWV 61; Kantate Nr. 62 Nun komm, der Heiden Heiland BWV 62; Kantate Nr. 63 Christen, ätzet diesen Tag; BWV 63; Kantate Nr. 64 Sehet, welch eine Liebe BWV 64

Wiener Sängerknabe Peter Jelosits, Solist des Tölzer Knabenchores Seppi Kronwitter, Sopran; Paul Esswood, Alt; Kurt Equiluz, Tenor; Ruud van der Meer, Baß; Tölzer Knabenchor; Concentus musicus Wien; Leitung Nikolaus Harnoncourt

Telefunken „Das alte Werk" 6.35306 EX (SKW 16/1–2)	49 DM
Interpretation	8
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	10
Oberfläche	9

Nikolaus Harnoncourt scheint inmitten seiner großen Bach-Produktion den Chor gewechselt zu haben: Wie bereits in der 15. Folge figuriert auch in dieser 16. statt der Wiener Sängerknaben der Tölzer Knabenchor. Angesichts der Geringfügigkeit der chorischen Aufgaben in den Kantaten der 15. Folge war dieser Wechsel nicht sonderlich gravierend. Demgegenüber enthalten die vorliegenden vier Kantaten sämtliche anspruchsvolle Einleitungschöre, das „Umsatteln" hat somit erhebliche interpretatorische Konsequenzen.
Die Wiener Sängerknaben im Verein mit dem Chorus Viennensis haben vom ersten Tag der Harnoncourtschen Bach-Aufnahmen an, also seit der spektakulären h-moll-Messe, das künstlerische Niveau dieser Produktionen entscheidend mitbestimmt. Die Überlegenheit des Wiener Zweiges der Kantaten-Einspielung gegenüber dem Amsterdamer unter Leonhardt war nicht zuletzt auch eine Folge des exzellenten chorischen Niveaus, das die Wiener zu wahren und zu halten wußten. Sollten sie in Zukunft Harnoncourt nicht mehr zur Verfügung stehen, so würde dies zwangsläufig eine Qualitätsminderung des Mammutunternehmens bedeuten.
Über eines muß sich Harnoncourt klar sein: Die Tölzer in Ehren, sie sind heute wohl der meistbeschäftigte Knabenchor des Kontinents und offenbar glänzend „im Geschäft". Aber ein vollwertiger Ersatz für die Wiener sind sie nicht. Der stimmlich-musikalische Internatsschliff, verbunden mit rigorosem Ausleseverfahren, läßt sich nun einmal nicht ersetzen. Der Tölzer Chor ist ein ungemein diszipliniertes, von Schmidt-Gaden glänzend präpariertes Ensemble, aber er klingt halt kindlicher als der Wiener und versucht, durch eine Deklamatorik, die in ihren geflissentlichen Betonungen der schweren Taktteile schließlich manieriert wirkt, das Minus an klangsinnlicher Substanz – immer gemessen an den Wienern – wettzumachen. Das Bestreben, durch diese Manier eines „Weg vom Ton" deutlichere Phrasierungen und damit größere polyphone Transparenz zu erreichen, mag vom Ansatz her nicht einmal falsch sein, zumal die Affinität zur Phrasierungsmanier des Concentus musicus deutlich wird. Aber es geht in dieser notorischen Geflissenheit am Ende auf die Nerven. Abgesehen davon steht diese übertriebene Hervorkehrung des Deklamatorischen im Gegensatz zur Singweise der Vokalsolisten, wenn man einmal von Seppi Kronwitter absieht, der in BWV 61 eine Arie singen darf, im übrigen aber das Feld seinem kleinen Wiener Kollegen Peter Jelosits überlassen muß, der denn auch herrlich voll und weitbogig aussingt. Auch Esswood, der sich in hervorragender Form präsentiert, in dem Alt-Rezitativ von BWV 63 und vor allem der Arie in BWV 64 glänzende Proben souveränen Bach-Gesangs bietet, weiß natürliche Deklamatorik affektgeladener Darstellung ohne Einbuße an strömender Vokalität zu erzielen.
Ansonsten bietet die Kassette das in dieser Edition, soweit sie den Wiener Zweig betrifft, Gewohnte: äußerste Lebendigkeit des Instrumentalen vermittels Pointiertheit des Rhythmischen und virtuoser Handhabung des alten Instrumentariums. Eindrucksvoll die prächtig geblasene Oboe d'amore in der Alt-Arie von BWV 64. Man wird nach diesen vier Advents/Weihnachtskantaten auf die Fortsetzung des Unternehmens vor allem in chorischer Hinsicht gespannt sein dürfen. Hervorragende Klangtechnik. A. B.

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Kantate BWV 10 „Meine Seele erhebt den Herren"; Kantate BWV 135 „Ach Herr, mich armen Sünder"; Kantate BWV 24 „Ein ungefärbt Gemüte"

Edith Mathis, Sopran; Anna Reynolds, Alt; Peter Schreier, Tenor; Kurt Moll, Dietrich Fischer-Dieskau, Baß; Münchener Bach-Chor; Münchener Bach-Orchester; Dirigent Karl Richter
(Produktion Dr. Gerd Ploebsch, Tonmeister Hans-Peter Schweigmann)

DG-Archiv-Produktion 2533 329	25 DM
Interpretation	8
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	10

Wie weit Bach-Interpretationen auseinandergehen können, dafür bietet diese neue Richter-Einspielung ein geradezu klassisches Exempel. Die Kantate BWV 24 „Ein ungefärbt Gemüte" hebt mit einer Altarie zu unisono spielenden Violinen und Violen an. Richter läßt sie breit aussingen und pastos ausspielen. Harnoncourt nimmt sie mehr als die Hälfte schneller und macht, auf den Text eingehend, einen hüpfenden Tanzsatz daraus, den Dreiertakt elegant betonend. Die gleichen Noten, aber eine völlig unterschiedliche Musik.
Damit ist der Charakter dieser Richter-Einspielungen bereits dargetan: Sie sind saft- und kraftvoll, haben viel Temperament, Drive und musikantische Energie, sind aber in den großen Chorsätzen nicht sonderlich durchsichtig. Im Einleitungschor von BWV 10, dem deutschen Magnificat, sind Richter festlicher Schwung und intensive Klangpracht wichtiger als Klarheit der polyphonen Textur. Beides zusammen läßt sich nun einmal mit dem großen Apparat, mit dem er seinen Bach musiziert, nicht erzielen. Wie sehr ihm das Ausspielen der klanglichen Trümpfe seines Chores am Herzen liegt, läßt der große Chorsatz in BWV 24 erkennen. Obwohl Bach den als Doppelfugato angelegten Mittelteil soli-

stisch gesungen haben will, wodurch ein wirkungsvoller Kontrast zu den homophon angelegten chorischen Eckteilen entsteht, läßt Richter den vollen Chor durchsingen, diesen Kontrast zugunsten chorischen Glanzes einebnend. Inwieweit solche Praktiken dem heutigen Bach-Verständnis entsprechen, darüber würde sich trefflich streiten lassen.
Es gibt zweifellos großartige Momente in diesen Bach-Darstellungen. Zu ihnen gehört z. B. die prächtig-phantasievolle Behandlung des Continuos in der Baßarie „Gewaltige stößt Gott vom Stuhl" aus BWV 10. Wie glänzend und überzeugend das gemacht ist, macht ein Vergleich mit der hier dürr wirkenden Leonhardt-Einspielung deutlich. Es gibt aber auch Groteskes, und dazu gehören vor allem die Beiträge von Dietrich Fischer-Dieskau in BWV 135 und 24. Die Arie „Weicht ihr Übeltäter" könnte, so gesungen, Lortzings Van Bett auf den Leib geschrieben sein. Und was das Rezitativ „Die Heuchelei ist eine Brut" aus BWV 24 betrifft, so wurde ich – der selige Bach verzeihe mir – bei Fischer-Dieskaus den moralisierenden Text mit hochkomischem Pathos deklamierendem Vortrag an die berühmte Predigt in Wilhelm Buschs „Jobsiade" erinnert. Merkt ein großer und hochintelligenter Künstler nicht, daß er seinen Manierismus hier in die Region des Operettenhaften hineintreibt?
Ansonsten sind die solistischen Leistungen anständig, ja, im Falle von Anna Reynolds und Peter Schreier sogar ausgezeichnet. Edith Mathis singt trotz leichter Höhenprobleme immer noch einen sauberen Bach, und Kurt Moll, obgleich „von Hause" kaum ein Bach-Spezialist, wird mit der Arie in BWV 10 überraschend gut fertig.
Die Klangtechnik, in den solistischen Teilen keinen Wunsch offen lassend, müßte den chorischen trotz Richters Vorliebe für vollen Klang noch mehr Durchsichtigkeit abgewinnen. A. B.

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Kantaten Vol. II, Ostern: Ich hab in Gottes Herz und Sinn BWV 92; Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort BWV 126; Du wahrer Gott und Davids Sohn BWV 23; Wie schön leuchtet der Morgenstern BWV 1; Himmelskönig, sei willkommen BWV 182; Christ lag in Todesbanden BWV 4; Bleib bei uns, denn es will Abend werden BWV 6; Der Friede sei mit dir BWV 158; Halt im Gedächtnis Jesum Christ BWV 67; Du Hirte Israel, höre BWV 104; Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen BWV 12; Es ist euch gut, daß ich hingehe BWV 108; Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen BWV 87.

Edith Mathis, Sopran; Anna Reynolds, Hertha Töpper, Alt; Peter Schreier, Ernst Haeflinger, Tenor; Dietrich Fischer-Dieskau, Theo Adam, Baß; Münchener Bach-Chor; Münchener Bach-Orchester; Dirigent Karl Richter

DG Archiv-Produktion 2722 022

Interpretation	7–9
Repertoirewert	2
Aufnahme-, Klangqualität	7–9
Oberfläche	9

Die Masche der DG, ältere und neuere Richter-Einspielungen von Bach-Kantaten in immer neuen Kasseteneditionen auf den Markt zu werfen, scheint lukrativ zu sein, anderfalls würde man wohl dieses Puzzlespiel mit dem Immergleichen nicht so beharrlich fortführen. Die vorliegende Kassette enthält nicht eine einzige Neuaufnahme. Die meisten der eingespielten Kantaten wurden bereits innerhalb der Kassette 3 der großen Bach-Edition veröffentlicht, wo es sich jedoch bei einigen auch schon um eine Zweitverwertung handelte. Der Rest liegt seit langem in Einzelplatten vor. Angesichts dieses Umstandes auf die Einzelaufnahmen noch einzugehen, dürfte sich also erübrigen. Es wird dem Rezensenten allmählich auch zu dumm, jedesmal die bereits erschienenen Rezensionen zu zitieren, d. h. aus früheren Jahrgängen herauszuklauben. So sei also lediglich nachrichtlich auf diese Sechs-Platten-Kassette hingewiesen. A. B.

Antonio Vivaldi (1678–1741)

Geistliche Musik

a) Credo RV 591; Beatus Vir RV 598; Lauda Jerusalem RV 609; Gloria RV 589

Melinda Lugosi, Katalin Szökefalvi Nagy, Mária Zempléni, Sopran; Klára Takács, Alt; János Rolla, Violine; Budapester Madrigalchor; Franz-Liszt-Kammerorchester; Continuo: Gábor Lehotka, Orgel; Zsuzsa Pertis, Cembalo; Mária Frank, Violoncello; Dirigent: Ferenc Szekeres
(Produzent: István Juhász; Toningenieur: Endre Radányi)

Hungaroton SLPX 11 695 22 DM

b) Stabat Mater RV 621; Longe mala umbrae terrores RV 629

Livia Budai, Alt; János Rolla, Violine; Franz-Liszt-Kammerorchester; Continuo: Mária Frank, Violoncello; László Som, Kontrabaß; Zsuzsa Pertis, Cembalo; Gábor Lehotka, Orgel; Dirigent: Frigyes Sándor
(Produzent: András Székely; Toningenieur: László Csintalan)

Hungaroton SLPX 11 750 22 DM

	a)	b)
Interpretation	5	6/7
Repertoirewert	3	5
Aufnahme-, Klangqualität	7	8
Oberfläche	8	8

Vivaldis Vokalkompositionen, allzu lange Zeit – aus Unkenntnis – als seiner Instrumentalmusik unebenbürtig angesehen und zugunsten dieser sträflich vernachlässigt, tauchen jetzt nach und nach (vorwiegend dank der Schallplatte) aus ihrem unverdienten Schattendasein hervor. In dem Maße aber, wie wir ihre schlummernden Kostbarkeiten mehr und mehr entdecken, bieten sich auch zunehmend Vergleichsmöglichkeiten, die uns zwingen, bei der Bewertung von Interpretation und Repertoirewert immer strengere Maßstäbe anzulegen. In Ungarn, wo die beiden vorliegenden Platten produziert wurden, mögen sie sicherlich, da die Konkurrenz dort ohnehin recht begrenzt ist, einem echten Bedürfnis der Vivaldi-Verehrer entgegenkommen. Aus unserem Blickwinkel indes muß objektiv festgestellt werden, daß sie nicht allein herzlich wenig Neuland erschließen, sondern auch in künstlerischer Hinsicht kaum geeignet erscheinen, mit den hierzulande zur Verfügung stehenden Spitzenversionen Schritt zu halten, geschweige diese zu übertreffen. Am allerwenigsten hätten wir beispielsweise eine Neueinspielung des „Gloria" nötig gehabt (dies dürfte m. W. zumindest die zwölfte sein!), besitzen wir doch mit der im Heft 2/76, S. 174 rezensierten unter Michel Corboz eine Darstellung von „anspringender Lebendigkeit", die alle übrigen mir bekannten Aufnahmen deutlich überragt. Die Electrola-Erato-Platte enthält zudem u. a. auch das viersätzige „Credo", welches hier also lediglich als Dublette erscheint. Dasselbe gilt ebenfalls für den 147. Psalm „Lauda Jerusalem" für 2 Soprane, Doppelchor und Doppelorchester, der auf einer anderen Erato-Platte, wiederum mit dem „Gloria" gekoppelt aber diesmal mit Mady Mesplé, dem Vokalensemble Stéphane Caillat und dem Orchestre Jean-François Paillard, zu hören ist (STU 70170, über den ASD der EMI erhältlich). Als einzige Katalogneuheit wäre demnach das „Beatus vir" zu bezeichnen (nicht zu verwechseln mit einer völlig verschiedenen Vertonung dieses Psalms – RV 597 –, welche auf einer im Heft 4/68 besprochenen und inzwischen gestrichenen RCA-Platte festgehalten wurde). Das Stück ist aber so kurz (Aufführungsdauer knapp 8 Minuten) und die Interpretation so unprofiliert, daß allenfalls von einer minimalen Erweiterung, kaum ernsthaft jedoch von einer echten Bereicherung des Repertoires die Rede sein kann. Befriedigt die Leistung von Chor und Orchester noch halbwegs, so entledigen sich die Gesangssolistinnen ihrer Aufgaben meist ohne größere innere Anteilnahme, und dieses Manko fällt um so deutlicher auf, als sie von der Technik über Gebühr in den Vordergrund geholt wurden. Die zweite Platte ihrerseits hätte ein schönes Gegenstück zu Hungaroton SLPX 11632 (siehe Rez. im Heft 5/76, S. 538) werden können. Aber auch sie erfüllt diese Hoffnung aus ähnlichen Gründen nicht. Die 26jährige, in verschiedenen internationalen Wettbewerben mehrfach preisgekrönte und seit 1973 an der Budapester Oper verpflichtete Altistin Livia Budai besitzt zwar eine angenehm timbrierte Stimme und eine sehr gepflegte Gesangskultur. Aber warum mußte sie für ihr Plattendebüt ausgerechnet zwei Kompositionen auswählen, von denen bereits superlative Darstellungen vorliegen? Daß es ihr trotz unleugbaren Meriten an der künstlerischen Ausgereiftheit und an dem tiefen Einfühlungsvermögen, die zu einer wirklich überzeugenden Interpretation dieser Musik unerläßlich sind, vorerst noch fehlt, macht ein Vergleich mit Aafje Heynis im „Stabat Mater" (Telefunken SAWT 9590-A, Rez. 9/73, S. 983), vor allem aber auch mit Teresa Berganza in der Motette „Longe mala umbrae terrores" (Christophorus SCGLX 73840) nur zu offenbar. Ihrer jungen ungarischen Kollegin hat die erfahrene Spanierin nicht nur ihr glühenderes, dramatischeres Temperament voraus, sondern auch eine viel stärker ausgeprägte Persönlichkeit; und nicht zuletzt findet sie im English Chamber Orchestra unter der Leitung von Antoni Ros-Marbá eine ungemein wirksamere und flexiblere Partnerschaft als Livia Budai im etwas behäbig musizierenden Franz-Liszt-Kammerorchester. Nicht weniger ausschlaggebend ist die Tatsache, daß die Berganza, ganz abgesehen von ihrer überlegenen Interpretation, zum gleichen Preis von 22 DM wesentlich mehr Musik bietet: mit dem Psalm 126 „Nisi Dominus" RV 608 und der Motette „Invicti bellate" RV 628 bereichert sie das Repertoire um zwei herrliche Werke, von denen es derzeit sonst keine Aufnahme gibt. Zieht man überdies in Betracht, daß Christophorus die bessere Fertigung hat und im Gegensatz zu Hungaroton die lateinischen Gesangstexte auf der Taschenrückseite bringt (freilich ohne deutsche Übertragung) – dann liegt das Fazit auf der Hand. J. D.

Hector Berlioz (1803–1869)

Requiem op. 5

Stuart Burrwos, Tenor; Choeurs de Radio France, Orchestre National und Orchestre Philharmonique de Radio France, Dirigent Leonard Bernstein

CBS 79 205 (2 LP) 39 DM

Interpretation	6
Repertoirewert	2
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	9

Neben der letzten Aufnahme des Berlioz-Requiems: der unter Louis Frémaux bei EMI herausgekommenen quadrophonen, wirkt diese wie ein negatives Abziehbild. Ist bei Frémaux vor lauter Räumlichkeit des vielkanaligen Klangbilds sozusagen die Musik nicht mehr in einigermaßen festen Konturen hörbar, so meint man bei der Bernstein-Aufnahme, die Musik wie durch ein umgekehrtes Fernrohr wahrzunehmen: von so fern und damit so verkleinert, daß das Ganze nicht mehr nachvollziehbar ist. Der Mangel an räumlichem Auflösungsvermögen ist eklatant, ohne daß dadurch ein positives Maß an Detailgenauigkeit erreicht würde – im Gegenteil: man merkt dann nur, wie zweitrangig die Chöre sind und wie vorsichtig die Orchester spielen. Es scheint, als hätte Bernstein alle Beteiligten vor seinen bekannten Exaltationen so lange gewarnt, daß diese sich nicht mehr auf ein gemeinsames Musizieren mit ihm einließen. Die einzige Ausnahme ist das Solo von Stuart Burrows, der seinen ja extrem ungünstig liegenden Part mit so schöner Voix mixte singt, wie wir es seit Léopold Simoneau (in der alten Münch-Aufnahme bei RCA) nicht mehr gehört haben. Das aber reicht nicht aus, die wie ein Zufallsprodukt wirkende Kassette ernstlich zu empfehlen. U. Sch.

Vokalmusik

Geistliche Musik Birnau, Folge VI

Johann Sebastian Bach: Motette „Jesu, meine Freude" BWV 227 – **Felix Mendelssohn Bartholdy:** Psalmen „Richte mich, Gott"; „Warum toben die Heiden"; „Mein Gott, warum hast du mich verlassen"

Cilla Mayer, Sopran; Erika Schmidt-Valentin, Alt; Willi Manz, Tenor; Hans-Martin Hackbarth, Baß; Birnauer Kantorei, Leitung Klaus Reiners

MPS-BASF BB 229 408 22 DM

Interpretation	6
Repertoirewert	3
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	9

Es ist einigermaßen gewagt, Mendelssohns Psalmvertonungen für A-capella-Chor mit einem Werk wie Bachs Motette „Jesu, meine Freude" zu konfrontieren, wie es hier geschieht. Die flächigen, harmonisch simplen, allzu einseitig auf die sich abnutzende Wirkung feierlicher Achtstimmigkeit gestellten Mendelssohn-Psalmen kommen nicht allzu gut dabei weg. Gegenüber der dichterischen Gewalt der Psalmtexte erscheint die Musik allzu nazarenerhaft-fromm, und die ewige Homophonie wirkt ermüdend. So begrüßenswert es auch sein mag, einem Komponisten Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, der lange genug unterschätzt worden ist: diese Psalmen taugen zu dieser Aufwertung wenig. An dem problematischen Eindruck mag zu einem Teil auch die Wiedergabe schuld sein. Die Birnauer Kantorei klingt keineswegs schlecht, im Gegenteil, sie verfügt über ein schönes, rundes und fülliges Tutti, das Mendelssohns Klangflächen in warmen Glanz erleuchten läßt. Aber die Solisten, vor allem die Sopranistin, sind nicht zulänglich. Außerdem erscheint die Klangtechnik problematisch, was sich vor allem im letzten der Psalmen störend bemerkbar macht. Die Solisten stehen zu präsent im Vordergrund, während der Chor weit hinten wie Background-music klingt, ein schummriger Effekt, den diese Musik nun ganz und gar nicht verträgt.
Unbarmherzig Farbe bekennen muß der Chor im Falle der Bach-Motette, zumal Klaus Reiners auch noch den Ehrgeiz hat, sie a capella singen zu lassen und sich damit den gefürchteten Intonationsstükken auszusetzen. Zwischen den einzelnen Sätzen sind denn auch Neueinstimmungen nicht zu überhören. Sieht man von diesem Manko ab, so ist die Wiedergabe chorisch recht anständig. Es wird klangvoll und ausgewogen gesungen, sorgfältig artikuliert, dynamisch differenziert, aber keineswegs manieriert. Lediglich die Soprane klingen in der hohen Lage stellenweise etwas dünn. Aber auch hier ist die Klangtechnik nicht befriedigend. Der Chor klingt eindeutig rechtslastig, d. h., das Schwergewicht liegt bei den tiefen Stimmen im rechten Kanal, ein Effekt, der den Eindruck der Sopran-Dünnblütigkeit links noch unterstreicht. Außerdem hat man mit der Präsenz experimentiert: die kleinbesetzten Sätze (etwa „Gute Nacht, o Wesen") erscheinen weit präsenter als die übrigen Teile, zudem irritiert der plötzliche Wechsel des Baß vom rechten in den linken Kanal. Die Aufnahmen wurden in der berühmten Barockkirche Birnau am Bodensee gemacht; der Raum ist denn auch akustisch eingefangen, nur stimmen, wie gesagt, die klanglichen Proportionen nicht immer.
Alles in allem also mehr eine Platte für den Freund der Birnau als für denjenigen, dem es in erster Linie um die eingespielten Kompositionen geht. A. B.

Carmina burana – 4. Folge

Gesamtaufnahme nach der Originalhandschrift

Clemencic-Consort, Wien, Leitung René Clemencic (Toningenieur Pierre Studer)

deller recordings FSM 53 315 22 DM

Interpretation	6
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	10

Im Vergleich zum (für dieses Ensemble) nachgerade exzessiven Interpretationsstil der 3. Folge der Carmina-burana-Gesamtbearbeitung von René Clemencic sind diesmal nachgerade sanfte Töne angeschlagen. Das mag sich (nach dem seltsamen und von ästhetischen Einsprengseln aus der Romantik nichts weniger als freien Konzept von Clemencic) aus der thematischen Zugehörigkeit des einen Teils der Gesänge zur Liebes- und Naturdichtung ergeben. In dieser Gruppe finden sich Stücke, die als schlechterdings gelungen zu bezeichnen wären, ginge nicht die zugegebenermaßen fast poetische Farbigkeit des Klangbildes nahezu ständig auf Kosten der Textverständlichkeit. In noch stärkerem Maße gilt dies für die „Carmina moralia et divina" der B-Seite. Hier, in Liedern, die (nach Clemencics Begleittext) „engagiert" und „zeitkritisch" sind, in denen „unbarmherzig die Mißstände der Kirche gegeißelt" werden, ergeht sich das Wiener Ensemble wiederum im musikalischen Groteskstil, ohne indessen mehr als eben noch die (gesprochenen) Textanfänge und -enden verständlich herauszubringen. Im übrigen gelten auch für diese vierte Folge die kritischen Einschränkungen, die schon bei den ersten drei Veröffentlichungen vorgenommen werden mußten, infolgedessen ist auch diesmal wieder die beim Repertoirewert angegebene Note ausschließlich darauf zu beziehen, daß es sich um Katalognovitäten handelt, um Kuriositäten eher als um ganz ernstzunehmende Einspielungen alter Musik. Ehrlicher und konsequenter wäre es, den Namen des Bearbeiters René Clemencic nicht erst beim „Kleingedruckten" zu erwähnen und erst gar nicht den Eindruck zu erwecken, hier werde Originales geboten. pk

Heinrich Schütz (1585–1672)

Italienische Madrigale

Monteverdi-Chor Hamburg; Leitung Jürgen Jürgens
(Produktion: Dr. Andreas Holschneider, Aufnahmeleiter: Werner Mayer, Tonmeister: Hans-Peter Schweigmann)

DGA 2708 033 50 DM

Interpretation	6
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	7/10

„Il Primo Libro de Madrigali di Henrico Saggitario Allemano", im Mai des Jahres 1611 in Venedig gedruckt, ist das Opus 1 jenes jungen Genies, welches nach einem langen, an Hemmnissen, Enttäuschungen und Schicksalsschlägen aller Art überreichen Leben zum „eisgrauen Senior" deutscher Musik werden sollte. Diese achtzehn fünfstimmigen Madrigale nach Texten von Giambattista Marino und Battista Guarini (aus dessen berühmtem Schäferstück „Il Pastor fido") – ein neunzehntes, achtstimmiges Madrigal, welches Schütz wohl selbst gedichtet hat, schließt als Widmung an Landgraf Moritz von Hessen die Sammlung ab – zeigen, daß der 26jährige Schüler Giovanni Gabrielis die Meister der Gattung nicht nur äußerst aufmerksam studiert, sondern es auch verstanden hat, der Gefahr sklavischer Nachahmung zu entgehen. „Es gibt" – schreibt mit Recht Alfred Einstein – „kaum ein kühneres, weniger schulmäßiges, charakteristischeres Werk von Schütz. Gerade das Moderato des Ausdrucks ist verpönt, das Exzessive, Überschwangvolle zum Prinzip erhoben; das sprengende Gefühl bedient sich der stärksten, freiesten Mittel der Deklamation, des Motivkontrastes, der Harmonik: ein unmittelbares Vorbild, so manches Vorbildliche sich bei Andrea und Giovanni Gabrieli, Gesualdo di Venosa, Monteverdi, Marenzio findet, ist kaum nachzuweisen – diese Stücke sind gestalteter, weniger spielerisch, verwobener, tiefer als alles Italienische". Darüber hinaus erscheint aber auch Schützens fortschrittliche Künstlerindividualität in seinen „Gesellenstücken" bereits vollgültig ausgeprägt. In der Geschichte des Madrigals gehören sie zwar in die Spätzeit der Gattung, aber sie liefern auch den Schlüssel zur späteren Entwicklung ihres Schöpfers, zu seiner wortgezeugten, affekt-darstellenden Ausdruckskunst.
Die immer wieder umstrittene Frage, „ob die chorische oder solistische Besetzung eines Madrigalensembles der durch die Partitur bestehende Forderung nach ausdrucksstarker Deklamation bei gleichzeitiger unbestechlich-neutraler Wiedergabe polyphoner und harmonischer Abläufe besser gerecht werden kann, [muß] in unserer Zeit wohl der Entscheidung des jeweiligen Interpreten überlassen bleiben". Nachdem nun Jürgen Jürgens mit seinem Monteverdi-Chor bereits Madrigale von Monteverdi und Alessandro Scarlatti vorgelegt hat, ist es keineswegs eine Überraschung, daß er sich auch diesmal bei der klanglichen Realisierung des Werks für eine chorische Besetzung entschlossen hat. Daß er mit den oben zitierten Zeilen seine Wahl begründen will, ist verständlich. Es steht außer Frage, daß der Hamburger Chor ein erstrangiges Ensemble ist, dessen Disziplin, Homogenität und Flexibilität zu bewundern ich oft genug Gelegenheit hatte. Aber Madrigale sind nun einmal keine Chorwerke, sondern äußerst delikate Miniaturen in Filigranarbeit, zudem schon vom Text her Aussagen von sehr persönlichem, intimem Charakter, höchstens für einen kleinen Kreis von Kennern und Liebhabern geschaffen und bestimmt. Federzeichnungen der feinsten Art und eben keine Freskomalerei! Es gilt, die Illusion zu erwecken, daß einige Sänger (fünf in der Regel) nur *eine* Person verkörpern, meist einen einsamen, unglücklichen Liebenden. Wenn es aber deren fünfzehn oder zwanzig sind – mögen sie auch so perfekt aufeinander abgestimmt sein –, so wirken sie einfach unglaubwürdig. Oder würde es beispielsweise jemand einfallen, Schuberts C-dur-Quintett oder das „Meistersinger"-Quintett chorisch zu besetzen? Freilich ist es jedermanns gutes Recht, darüber anders zu denken. Letzten Endes kommt es jedoch nur auf das erzielte Ergebnis an, und für mich ist jedenfalls die hier geübte Praxis alles andere als überzeugend.
Was nun? Vielleicht hilft dem Leser ein Geheimtip. Es gibt nämlich glücklicherweise eine Gesamtaufnahme der Italienischen Madrigale mit solistischer Besetzung – eine berückend schöne sogar, mit der die vorliegende in keinerlei Hinsicht konkurrieren kann. Wie so oft ist aber auch diesem Glück ein Wermutstropfen beigemischt: Diese Aufnahme – mit der Cappella Lipsiensis unter Dietrich Knothe ist nur in der DDR erhältlich. Es wäre daher dringend notwendig, daß man sich bei uns um deren Übernahmerechte bemühte. Zumal sie obendrein ebenfalls auf nur zwei Platten Schützens sonst unrepräsentierte Deutsche Lieder und Madrigale enthält.
Die ersten drei Plattenseiten (eine davon mit unsauberer Oberfläche beim Rezensionsexemplar) der DGA-Produktion weisen eine Spieldauer von 15'48", 19'17" bzw. 17'13" auf. Nur die letzte überschreitet knapp die 20-Minuten-Grenze. J. D.

二つの国のハイファイ
独逸の姿
日本の心

姿　独逸最高のデザイナーの傑作。黒。機能的な形。人間本位の設計。なめらかな取扱操作。目に訴える適確なシグナルメーター。独逸の合理性。

心　日本の精密技術。独逸のハイファイ規格に基づく開発設計。

二つの国のハイファイ　日独協力により実現した円熟せる電子技術と機能的デザインの結合。

例　ハイファイステレオレシーバーTFS六十五。二×四十五ワット。ハセンサー。三メーター。

Zwei-Nationen-HiFi: deutsches Gesicht, japanisches Herz.

Das Gesicht: die klore Linienführung deutscher Spitzen-Designer. Schwarz. Form, die der Funktion folgt und von sochlicher Klarheit bestimmt ist. Kein Knopf oder Regler einfoch do, wo die Maschine ihn vorsieht, sondern da, wo der Mensch ihn braucht. Fingergerecht – für rotionelle Bedienungsabläufe. Signalanzeigen optimieren die Steuerung. Deutsche Systematik.

Das Herz: entwickelt in Jopon. Von HiFi-Ingenieuren, für die es selbstverständlich war, unsere HiFi-Norm DIN 45 500 nicht nur einzuhalten, sondern deutlich zu übertreffen. In pröziser joponischer Technologie.

Zwei-Nationen-HiFi: die Synthese ausgereifter Elektronik und funktionsorientierten Designs. Möglich gemacht durch deutsch-japanische Zusommenorbeit.

Beispiel: HiFi-Stereo-Steuergerät Teleton TFS 65. Leistung 2 x 45 Wott. 8 Sensoren. (Finden Sie koum bei anderen japanischen Geräten!) Drei (!) Instrumente für Feldstärke-Anzeige, Kanal-Mitten-Anzeige und Sensorabstimmung.

Teleton
deutsch-japanisches HiFi

TFS/PU 3/76



Sie von Teleton, Oberhausener Straße 17, 4000 Düsseldorf-Rath, oder aus:

Frankreich: Paris/94270 Kremlin-Bicetre, 21 rue Paul Lafargue · Schweiz: Transaco AG, 8004 Zürich, Kanzleistraße 126
England: Chelmsford/Essex, Teleton House, Waterhouse Lane

Hugo Wolf (1860–1903)

Lieder auf Texte von Goethe (42), Heine (7) und Lenau (4)

Dietrich Fischer-Dieskau, Bariton; Daniel Barenboim, Klavier

(Aufnahmeleiter: Cord Garben, Tonmeister: Hans-Peter Schweigmann)

DGG 2740 156 (3 LP)	59 DM
Interpretation	8
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	10
Oberfläche	9

In HiFi-Stereophonie 3/75 rezensierte ich den ersten Band von Fischer-Dieskaus Wolf-Edition bei der DGG sehr freundlich, wies aber auf die Problematik einer solchen „Edition" hin, die im wesentlichen auf die „Männerlieder" beschränkt bleibt. Dieses Prinzip reißt natürlich auch im Fall der Goethe-Lieder Lücken, da Wolfs Vertonungen von „Die Spröde" und „Die Bekehrte" der wohl musikalisch reizvollste Rekurs auf den anakreontischen Goethe überhaupt sind, während die drei Mignon-Lieder samt „Kennst du das Land" und „Philine" den drei Gesängen des Harfenspielers und dem Spottlied aus „Wilhelm Meister" mindestens ebenbürtig sind. Auch für die Interpretation gilt das schon bezüglich des ersten Bandes Gesagte: Fischer-Dieskau klingt viel freier und etwas weniger manieriert als vor anderthalb Jahrzehnten, als er mit Gerald Moore die Wolf-Lieder für EMI-Electrola einsang. Ich erlaube mir, mich selbst aus Heft 3/75 zu zitieren: „Seine Interpretation ist gegenüber der älteren in einer paradoxalen Weise reifer und zugleich frischer, sie wirkt weniger aufgesetzt und viel spontaner". Das ist neben der vorzüglichen Klangtechnik, die dem Zuhörer die Stimme einfach so nahe wie möglich beringt, vor allem das Verdienst von Daniel Barenboim, der nicht so trocken wie Moore spielt, sondern – um im Bilde zu bleiben – weite Teile der Harfenspieler-Gesänge schon auf dem Klavier allein erklingen läßt. Daß aus solcher Verdoppelung aufgehobener Distanz (gegenüber den Werken und dem Hörer) allerdings hin und wieder auch ein distanzierender Umschlag erfolgt, ist vor allem Fischer-Dieskaus (aber, etwas weniger, so doch auch Barenboims) Neigung zum Apologetischen zuzuschreiben: da steigern sich beide in eine Art von Identifikationsrausch mit dem Komponierten, das zwar solcherweise in die Gegenwart „gerettet" wird, jedoch mit einer Ausschließlichkeit, die den Bezug des Rezipienten auf das Historische des Interpretierten fast unmöglich macht. Der daraus entspringende Effekt unfreiwilliger Komik muß vom Käufer der mit einem zuverlässigen informierenden Beiheft ausgestatteten Kassette hingenommen werden. Am Repertoirewert der drei Platten ändert diese Einschränkung aber wenig. Auch die Pressung hat hohes Niveau, die Klangqualität würde ich als optimal bezeichnen: in der Ausbalancierung von Sänger und Pianist wie im voll eingefangenen und unverfärbten Frequenzspektrum. U. Sch.

Recital Elisabeth Söderström

Schwedische Lieder von Almqvist, Sjögren, Peterson-Berger, Stenhammer, Rangström; zwei Volkslieder

Elisabeth Söderström, Sopran; Stig Westerberg, Klavier

Vox/Turnabout TV–S 34 542	12,80 DM
Interpretation	9 (?)
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	7

Das Fragezeichen in der Bewertungstabelle soll nicht etwa Zweifel an der Qualifikation der Interpretin anmelden, sondern nur die Unsicherheit des Rezensenten zum Ausdruck bringen, der mit unbekannten Liedkompositionen, in einer unvertrauten Sprache, konfrontiert wird und nun beurteilen soll, ob sie adäquat vorgetragen sind, zumal wenn der Platte keine Liedertexte beiliegen, weder in Schwedisch noch in einer anderen Sprache, wenn nicht einmal die Titel übersetzt sind und der karge Einführungstext außer einer Lobeshymne auf die (keinesfalls unbekannte) Sängerin und ein paar Anmerkungen zu den einzelnen Komponisten nichts enthält, was dem Hörer Hilfe leisten könnte. (All das drückt auch den Repertoirewert der zum Teil nicht ganz uninteressanten Lieder herunter.)

Kennt man weder Inhalt noch Charakter der Gedichte, scheint zudem die Vertonung, in den meisten Fällen, mehr oder weniger ihre eigenen Wege zu gehen, wie es ja auch bei bekannteren Liedern vorkommt, so ist man auf Mutmaßungen angewiesen. Trägt die Sängerin ein Stück z. B. sehr ruhevoll und verhalten vor, während der Klavierpart eine gewisse Erregtheit suggeriert, so muß das nicht bedeuten, daß die Sopranistin hier zu lyrisch ist (oder der Pianist überdramatisch); der Kontrast könnte auch in der Komposition angelegt sein. Unter solchen Umständen muß man sich mit der Freude an dem beachtlichen gesanglichen Können der Söderström begnügen, und zumindest bei drei der Sjögren-Lieder, die auf deutsche Texte (u. a. aus dem italienischen Liederbuch von Heyse/Geibel) komponiert sind, läßt sich auch ihre Vortragskunst genauer verfolgen. Aber besser wäre es gewiß, wenn die Platte sorgfältiger ediert worden wäre. W. R.

Elisabeth Söderström – Kerstin Meyer

Zoltán Kodaly (1882–1967): Csillagoknak Teremtöje; Kiolvasó – **Peter Tschaikowsky (1840–1893)**: L'Aube; Larmes humaines; Au jardin, près du Ruisseau – **Antonín Dvořák (1841–1904)**: Die Zuversicht; Die Bescheidene; Die Gefangene; Die Verlassene; Scheiden ohne Leiden – **Henry Purcell (1659–1695)**: Sound the trumpet; Two daughters of an aged stream; Let us wander – **Gunnar Wennerberg (1817–1901)**: Marketenterskorna – **Erik Gustaf Geijer (1783–1847)**: Dansen – **Gunnar Wennerberg**: Flickorna – **Gioacchino Rossini (1792–1868)**: La Pesca; Le regata veneziana; Duetto buffo di due gatti

Elisabeth Söderström, Sopran; Kerstin Meyer, Alt; Jan Eyron, Klavier.

(Produzent und Aufnahme-Ingenieur: Robert van Bahr)

BIS LP-17	22 DM
Interpretation	7
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	5

Die Präsentation der Platte ist, auch wenn die Pappe des Kartons billig wirkt, sehr sympathisch. Die aufklappbare Tasche bietet nicht nur die Liedtexte und biographische Texte in vier Sprachen (die Übersetzungen sind ein wenig holprig), sondern auch vorbildliche diskographische Daten: Es wird nicht nur der Produzent und Aufnahmeleiter genannt, sondern auch Fotograf, Lay-Outer, Aufnahmedaten (auf den Tag genau), Preßfirma, Druckerei und selbst die bei der Aufnahme verwendeten Tonbänder werden aufgeführt. Das sollte Schule machen. – Überaus sympathisch ist auch die künstlerische Seite. Die beiden Sängerinnen, führende Vertreterinnen ihres Fachs, aber keine Weltstars, haben ein überaus reizvolles Duett-Programm zusammengestellt und bieten es mit spürbarer Freude an der Wiedergabe dar – mit einer Freude, die sicherlich auch das Resultat einer bestechenden künstlerischen Harmonie ist. Der erfreuliche Gesamteindruck wird auch dadurch nicht getrübt, daß die beiden Stimmen nicht mehr in der Jugendblüte stehen, was sich vor allem bei Kerstin Meyer in einem fast schon flackrigen Vibrato äußert. Dies kann um so leichter überhört werden, weil hier mit Stimmen Musik gemacht wird, weil die Sängerinnen fast ein Optimum an farblicher Kontrastierung und Übereinstimmung der Phrasierung bieten, was vor allem bei den sentimental-melodischen Liedern Tschaikowskys, bei denen die Stimmen im Oktavabstand oder alternierend geführt werden, zum Tragen kommt. Völlig prätentionslos die volksliedhaften Gesänge von Anton Dvořák, die sehr schlicht und mit genauer Artikulation vorgetragen werden. Ganz auf Wirkung und Koloristik, auf einen mimischen Gesangsausdruck abgestellt ist die genüßlich ausgesungene Szene „Flickorna" des schwedischen Komponisten Gunnar Wennerberg, und zum Schluß gibt's eine akzeptable Primadonnen-Parodie in Rossinis bekanntem Katzen-Duett, das ich allerdings in der Aufnahme von Elisabeth Schwarzkopf und Victoria de los Angeles vorziehe. Leider entspricht die technische Seite der Platte nicht der sonstigen Qualität. Die Dynamik ist begrenzt, das Klangbild nicht frei. Das Testexemplar wies einen heftigen Kratzer auf der ersten Seite und durchgängig Knister- und Knackgeräusche auf. Leichtes Bandrauschen. J. K.

Edda Moser – Lieder von Schumann, Wolf und Brahms

Robert Schumann: „Frauenliebe und -leben" – **Hugo Wolf**: Lieder der Mignon – **Johannes Brahms**: Es träumte mir; Die Mainacht; Ständchen; Von ewiger Liebe.

Edda Moser, Sopran; Erik Werba, Klavier

(Produzent Christfried Bickenbach, Toningenieur Johann-Nikolaus Matthes)

EMI-Electrola 1 C 065–30 238	25 DM
Interpretation	8/6
Repertoirewert	4
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	7

Robert Schumanns anti-emanzipatorischer Zyklus von der Frauenliebe, in der sich ein Leben erfüllt, erfreut sich bei den liedersingenden Damen offenbar noch immer einer ungebrochenen Beliebtheit – Indiz dafür, daß in der Bühnenwelt die „women's lib" nicht gefragt ist? Jedenfalls haben in jüngster Zeit Elisabeth Schwarzkopf, Elly Ameling und Kari Lövas den Zyklus gesungen, und eine historische Aufnahme mit Kathleen Ferrier und Bruno Walter (mitgeschnitten beim Festival von Edinburgh) kommt hinzu. Die beiden Festival-Aufnahmen sind in ihrer bedingungslosen, wahrhaft anrührenden Identifikation nie wieder erreicht worden. Elisabeth Schwarzkopf hat, ebenso wie vor Jahren schon Leontyne Price, eine intellektuell-gegensteuernde Position bezogen, hat das Gefühl als vermittelt, das Frauenleben als eine gesellschaftliche Rollenaufgabe dargestellt. Edda Moser meidet zwar naive Identifikation, singt aber etwa das 5. Lied („Helft mir ihr Schwestern") oder das 7. Lied („An meinem Herzen, an meiner Brust") doch mit einer romantischen Emphase, die mir persönlich nicht überzeugend vorkommt – das wirkt eher erjagt als erfühlt. Trotzdem überzeugt die Sängerin, wenn man von einigen deutlichen Resonanzverschiebungen absieht, durch darstellerische Bestimmtheit, musikalische Genauigkeit und Intelligenz. Das gilt vor allem für die vier Mignon-Lieder von Hugo Wolf nach Goethe. Sie werden sehr präzis und mit differenzierter Dramaturgie der Stimmungswechsel gesungen, so daß sie allein die Anschaffung der Platte lohnen. Bei den Brahms-Liedern mischt sich gelegentlich ein Anflug von Pathos, von prätentiöser Rhetorik ins Spiel, und auch etliche unsaubere Resonanzverschiebungen („Von ewiger Liebe") machen sich bemerkbar. Erik Werba begleitet, mehr pauschal als differenzierend, nicht immer auf der Höhe der Sängerin. Auf der Rückseite sind die Liedtexte abgedruckt. Klanglich ist die Aufnahme vorzüglich gelungen, vor allem die Balance von Stimme und Klavier, Kompliment dem Toningenieur, ist vortrefflich. Leider ist mein Testexemplar nicht frei von Knistern und einigen Laufgeräuschen; zudem gibt es Verzerrungen durch ungenaue Zentrierung des Mittellochs. J. K.


AD-6500 EE

AX-7500 EE


AF-3060 EE



AF-5080 EE

STOP:

nicht weiterlaufen!

Genau das macht das Tonbandgerät des AIWA-Music-Center AF-5080 EE. Beim Abheben des Tonarmes von der Platte, bleibt es automatisch stehen – und arbeitet erst wieder, wenn der Tonarm die Platte berührt. Verblüffend einfach; aber einfach verblüffend in der Wirkung!

Dank dieser neuen, sensationellen **Synchronisation von Plattenspieler und Tonbandgerät** können Sie von nun an problemlos und **ohne Bandverlust** beliebige Plattensequenzen zu Ihrer Hitparade zusammenstellen. Ohne komplizierte Manipulationen.

Zuverlässigkeit, unübertroffener Bedienungskomfort und technische Perfektion ist man sich von AIWA gewohnt. Aber was das Music-Center AF-5080 EE in dieser Hinsicht bietet, ist wirklich einmalig. Urteilen Sie selbst.

AIWA-Music-Center, Front-Tape-Deck, Tuner-Verstärker und Kombigerät (wie Music-Center, jedoch ohne Plattenspieler) setzen neue Massstäbe für alle, die sich mit dem Durchschnitt nicht zufrieden geben.



D&M

Vertretung BRD: **CELTONE** Handelsges. mbH & Co., Vertriebs KG, Belgradstrasse 68, **8 München 40**, Tel. 089 30 20 41
Vertretung Österreich: **ELEKTRO-DIESEL** Handelsaktiengesellschaft, Matthias-Schönerer-Gasse 11, **1150 Wien XV**, Tel. 0222 92 16 96
Vertretung Schweiz: **CONTINEX S.A.**, Pérolles 55, **1700 Fribourg**, Tel. 037 23 42 72



Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Ouvertüren: Apollo et Hyacinthus; La finta semplice; Bastien und Bastienne; Mitridate, Rè di Ponto; La Betulia liberata; Ascanio in Alba; Il sogno di Scipione; Lucio Silla; La finta giardiniera; Il Rè pastore; Idomeneo, Rè di Creta (mit den Ballettmusiken); Die Entführung aus dem Serail; Lo sposo deluso; Der Schauspieldirektor; Le nozze di Figaro; Don Giovanni; Così fan tutte; Die Zauberflöte; La clemenza di Tito

Das Basler Sinfonieorchester, Dirigent Moshe Atzmon

(Produktion: Peter Otto Schneider, Toningenieur: Helmut Kolbe)

Ariola-Eurodisc SO 27 257 XDR (3 LP)	29 DM
Interpretation	6
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	7

Mozarts Entwicklung als Komponist für die Bühne einmal konzentriert an seinen Ouvertüren nachvollziehen zu können, ist eine vielversprechende Reise. Diese bringt denn auch eine Rarität ans Tageslicht (Näheres im umfänglichen Begleitheft der Kassette): einen Zusatz zur bekannten Ouvertüre „Il Rè pastore". Allerdings muß ich gestehen, daß ich den akustischen Erkundungsangeboten dieser Kassette, etwa auch in Richtung auf „Lo sposo deluso" KV 424a, mit wenig Anteilnahme folgen konnte. Das liegt weniger daran, daß drei Platten mit Mozart-Ouvertüren den Konsumenten schnell sättigen (es spricht ja nichts gegen den häppchenweisen Verbrauch), als vielmehr daran, daß man oft vor lauter Verpackung den Inhalt nicht so recht wahrnimmt – und das sättigt hinlänglich. Dafür sind zwei Gründe heranzuführen: einmal die leicht überhallige Klangqualität (die Quadro-Technik dürfte die originale Akustik der Basler Martinskirche kaum verbessert haben), die dem Ablauf der Musik bzw. dessen Rezeption beim Hörer ein Zeitkorsett aufzwingt, das sich gegen die Musik stellt. In diesem klang-räumlichen Ambiente werden nämlich Stricharten, Tempi und dynamische Stärkegrade so eingeebnet, daß die Musiken ihre spezifischen Qualitäten verlieren und ein Stück wie das andere klingt. Leider wird dieser gleichmacherische Effekt der Klangcharakteristik der Aufnahme – und nun sind wir beim zweiten Punkt – durch das Basler Orchester (um es milde auszudrücken) nicht korrigiert. Es ist zwar ohne weiteres auszumachen, daß Moshe Atzmon Vorstellungen von den dirigierten Stücken hat, daß er etwa alles zu tun versucht, um den Anfang der Ouvertüre zu „Bastien und Bastienne" aus der allzu großen Ähnlichkeit mit dem Kopfthema von Beethovens dritter Symphonie zu nehmen, oder andererseits, daß er alles tut, um zu zeigen, daß während der Ouvertüre zu „Don Giovanni" nicht nur dieser – um ein Wort Kierkegaards aufzunehmen – bei geschlossenem Vorhang schon auf der Treppe ist, sondern auch der Komtur – aber das alles bleibt im Versuchhaften stecken. Ich habe mir, obschon schnell ermüdet, doch die Mühe gemacht, ein paar Konkurrenzaufnahmen zu hören: Fricsay, Klemperer, Walter, Fritz Busch, und muß danach zu einem negativen Urteil kommen: Wer nachvollziehen will, daß Mozart nicht nur sehr viele Noten geschrieben hat, sondern diese Noten auch mit Leben erfüllt hat (in dem Sinne etwa, den Anna Amalie Abert als Mozarts „Simultancharakteristik" in den Opern beschrieb; man könnte auch von einer dialektischen Aufhebung der Quantität in die Qualität sprechen), der wird mit dieser Produktion nicht glücklich werden. Wer aber die umfänglichste Ouvertüren-Sammlung Mozartscher Bühnenwerke erwerben will, der hat keine Alternative. Trotz knackender und z. T. exzentrischer Pressungen. U. Sch.

Carl Maria von Weber (1786–1826) und Gustav Mahler (1860–1911)

Die drei Pintos (Gesamtaufnahme der Komischen Oper in 3 Aufzügen von Carl Maria von Weber, bearbeitet von Gustav Mahler, unter Zugrundelegung des gleichnamigen Textbuches von Theodor Hell)

Franz Grundbacher (Don Pantaleone), Heinz Kruse (Don Gomez), Lucia Popp (Clarissa), Kari Lövaas (Laura), Werner Hollweg (Don Gaston), Hermann Prey (Ambrosio), Kurt Moll (Don Pinto), Jeanette Scovotti (Inez); Nederlands Vocaal Ensemble, Münchner Philharmoniker, Dirigent Gary Bertini

RCA 26.35125 FX	69 DM
Interpretation	8
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Über die Vorgeschichte dieser Oper „aus Weber" (Hanslick) hat Kurt Blaukopf im Oktober-1976-Heft von HiFi-Stereophonie („Der Symphoniker in der Oper – zu neuen Ergebnissen in der Mahler-Forschung") das Notwendigste gesagt. Zusammen mit dem vorzüglichen, auch graphisch höchst originellen Textheft zur Kassette der „Drei Pintos" sind wir damit hinreichend über die Entstehung dieses Repertoire-Außenseiters informiert.

Um es nur noch einmal kurz zu rekapitulieren: Weber beschäftigte sich in seinen letzten Lebensjahren mit dem Plan einer komischen Oper, doch von den siebzehn Nummern, die das ursprüngliche Textbuch von Theodor Hell enthielt, hat er nur sieben skizziert – instrumentiert liegt von ihm gar nur eine einzige Seite im Entwurf vor. Mahler, der auf Wunsch des Weber-Enkels Freiherr Carl von Weber, Hauptmann der Sächsischen Armee, in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts die musikalische Vervollständigung des von diesem gründlich überarbeiteten Librettos übernahm, sah sich mit der Aufgabe konfrontiert, die Musik für nicht weniger als einundzwanzig Nummern zusammenzustellen. Dazu bediente er sich einer Reihe von unbekannteren Werken Webers. „Mit Ausnahme der Entreacts und des letzten Finales, welche Herr Mahler mit theilweiser Benützung einiger in der Oper vorkommender Motive geschrieben hat, ist übrigens alles, was wir in den 'Drei Pintos' zu hören bekommen, Webersche Musik . . . Die jetzigen ‚Drei Pintos' sind demnach thatsächlich ein Drittel Pinto" – also Hanslick in seiner Kritik über die Leipziger Uraufführung von 1888, der er im übrigen bescheinigte, „dass die die Bearbeitung der ‚Drei Pintos' durch die Herren v. Weber und Mahler in dramatischer wie in musikalischer Hinsicht mit weit mehr Verstand und Geschmack gemacht ist, als jene überaus seltsame der ‚Sylvana'." Mahler stand also vor einer viel formidableren Aufgabe als etwa Alfano, der Puccinis „Turandot" zu vervollständigen hatte, oder Boulez in Sachen Bergs „Lulu". Doch war er ein viel zu eigenschöpferischer Komponist, als daß er, bei allem guten Willen, in die Haut und Psyche Webers zu schlüpfen, hätte verleugnen können, daß er damals immerhin schon das „Klagende Lied", die „Lieder eines fahrenden Gesellen" und Teile der Ersten Symphonie komponiert hatte. Was er tatsächlich getan hat, ist daß er in dieser Komödie von den „Drei Pintos" – und es handelt sich da bekanntlich um einen Stoff der Identitätsverwechslungen: Don Pinto (I, der Wahre) wird von Don Gaston übers Ohr gehauen, der an seiner Stelle als Brautwerber auftritt (das ist also Pinto II), seine Rolle aber an Don Gomez abtritt, als er erkennen muß, daß die vielbegehrte Clarissa in Wirklichkeit Don Gomez liebt, der als Pinto (III) bei ihrem Vater Don Pantaleone um ihre Hand anhält – sozusagen die Rolle eines vierten Pinto übernommen hat: ein Komponist, der vorgibt, ein anderer zu sein.

Die Mahlersche Metamorphose der Weberschen Musik ist unüberhörbar. Nicht nur in dem auch von Blaukopf zu Recht besonders herausgestellten „symphonischen Zwischenspiel ‚Pintos Traum'", der mir über die „Naturlaut"-Klänge aus der Introduktion zur ersten Symphonie in seiner Motivverarbeitung und Instrumentation schon auf die vierte Symphonie vorauszuweisen scheint, sondern generell in der viel abwechslungsreicheren Orchestrierung (Hanslick: „Die starke Benützung der Blechinstrumente, zumal der Posaunen, dazu der großen Trommel in einer leichten Spieloper ist schwerlich Weberisch") und seinen ständigen motivischen Anspielungen. Ein ums andere Mal registriert das Ohr überrascht „Lohengrin"-, ja „Meistersinger"-Anklänge. Und in einem Geniestreich sondergleichen rückt Mahler das vorüberhuschende Kanon-Terzettino Nr. 15, „Mädchen, ich leide heiße Liebespein" in die unmittelbare Nachbarschaft zum „Frère-Jaques"-Zitat im dritten Satz der ersten Symphonie. – Eine sehr detaillierte Analyse der Weberschen und der Mahlerschen Anteile an den „Drei Pintos" findet sich übrigens in John Warracks umfassender Weber-Biographie (Hamburg/Düsseldorf, 1972).

Doch halten wir uns, froh darüber, die „Drei Pintos" als eine Art Mahlersche Opernvariation über Webersche Themen nunmehr auf Schallplatten und damit überhaupt erst wirklich klangverfügbar zu haben, an Hans von Bülows „. . . wo Weberei, wo Mahlerei – einerlei . . ." – ohne freilich, wie Bülow, fortzufahren: „. . . das Ganze ist per Bacco ein infamer, antiquierter Schmarren." Dafür enthält die Oper, ihrer textlichen Einfältigkeiten zum Trotz, denn doch zu viele musikalische Kostbarkeiten, voller Charme und Humor, auf die wir keineswegs wieder freiwillig verzichten wollen und von denen wir hoffen, daß sie bald wieder einmal da zu hören sein werden, wofür sie eigentlich bestimmt sind, nämlich auf dem Theater.

Wie schön, der Produktion, die gerade noch am Schwanz des Weber-Gedenkjahrs (150. Todestag) das Publikum erreicht, bestätigen zu können, daß sie rundum gelungen ist – wenn natürlich auch sechs Plattenseiten für rund hundertzehn Minuten Spieldauer ein bißchen happig sind. Der Klang ist hell und durchsichtig und von der Feinheit jener Silberstiftzeichnungen, die uns das Porträt Webers in so vielen Ausfertigungen bewahrt haben. Die Münchner Philharmoniker spielen ihre Parts mit liebevoller Phrasierungsdelikatesse, und Gary Bertini sorgt als Dirigent dafür, daß die Aufführung keinen falschen „Euryanthe"-Ehrgeiz entwickelt, wozu die Gleichzeitigkeit der Weberschen Arbeit an beiden Opern verführen könnte. Auch hat man den Eindruck, daß er darum bemüht ist, die manchmal etwas klobige Instrumentation Mahlers einer Schlankheitskur zu unterziehen. Seine Klangperspektive ist die der vielen „Freischütz"-Anklänge der Musik – nicht der Versuch, Mahler sozusagen als verhinderten Opernkomponisten zu reklamieren.

Im Sängerensemble gibt es keinen einzigen Ausfall, und vom Eingangschor des „Leeret die Becher, mutige Zecher" (mutig?) an wissen wir, daß das Nederlands Vocaal Ensemble, ob es nun als Studenten von Salamanca oder als Domestiken im Madrider Haus von Don Pantaleone auftritt, exakt den Berliner Liedertafel-Stil der Chöre trifft. Wenn Werner Hollweg dann als Don Gaston (und Pinto II) mit studentischer Nonchalance sein Rondo alla polacca anstimmt, befinden wir uns auf eigenstem Weber-Grund, genau zwischen Kilians „Schau der Herr mich an als König" und Ännchens „Kommt ein schlanker Bursch gegangen". Gastons Diener heißt Ambrosio, und den singt hier Hermann Prey mit einer stets zu Schalk und Übermut aufgelegten Spontaneität – ein geborener Komödiant, der seine späteren Ausflüge ins Falsett mit ausgesprochenem Jux unternimmt. Als nächste Solistin führt sich Jeanette Scovotti in der Rolle der Gastwirtstochter Inez ein – mit einer parodistischen Romanze über eine liebeskranke Katze, die in ihrem Vortrag eine sehr spanisch-schwerblütig gefärbte Sinnlichkeit gewinnt. Und dann naht auch schon Don Pinto (der Richtige), ein Einfaltspinsel, wie er im Buche steht, den aber Kurt Moll doch nicht als das viel apostrophierte Kalbsgesicht darstellt, sondern den er eher an die Seite der Don Pasquale und Sir Morosus rückt – ein im Grunde gutmütiger Alter, der lediglich so töricht ist, sich einzubilden, daß sich ein hübsches junges Mädchen in ihn verlieben könnte.

Clarissa, die Vielbegehrte, muß bis zum zweiten Akt warten, hat dafür aber auch eine besonders schöne und innige Arie, die, von Lucia Popp mit süßer, heller, strahlender Stimme gesungen, eine Verwandte ersten Grades von Agathes „Leise, leise" scheint – und sie hat auch ihre Ännchen-Begleiterin, hier Laura genannt, als die Kari Lövaas mit dem Wal-

DYNAUDIO P31. Von DYNAUDIO.
Jetzt im HiFi-Fachhandel.

Ein Beispiel aus der neuen Boxen-Generation der Lautsprecher-Spezialisten.

Neues bei DYNAUDIO

Neues ist nicht allein deshalb besser, weil es neu ist. Es muß dem Althergebrachten deutlich überlegen sein. Meßbar und vor allen Dingen hörbar. Die neuen Dynaudio-Boxen können sich hören lassen. HiFi-Kenner sind begeistert. Bewährtes Material und neuartige, technische Ideen wurden hier zur Grundlage einer bemerkenswerten Leistungsklasse. Fragen Sie Ihren HiFi-Fachhändler nach der neuen Boxen-Generation von Dynaudio.

6 Jahre Vollgarantie

Garantie kann ein Hersteller nur dann übernehmen, wenn er seiner Sache ganz sicher ist. Erstklassige Materialien, sorgfältige Fertigung und ständige Qualitätskontrollen geben uns diese Sicherheit. 6 Jahre Vollgarantie geben Ihnen diese Sicherheit.

DYNAUDIO®
P 31 in concert

Im praktischen Einsatz beweist die P 31, was wir hier nur anhand eines Leistungs-Diagramms zeigen können: Volumen, Klangrealität und optimale Impuls-Ausbeute. Hören Sie selbst. Beim guten HiFi-Fachhändler!

Tunnel
Die ideale Form des Gehäuses für die Rückdämpfung des separat gekapselten Mitteltoners ist gefunden: die Röhre rückwärtig geschlossen durch den Fließwiderstand VARIOVENT.

Furnier
Es gibt kein logisches Argument dafür, bei hochwertiger innerer Technik das Äußere zu vernachlässigen. So ist es auch kein Nachteil, daß wir rundum solide handwerkliche Arbeit anbieten. Allseitig in verschiedenen Edelhölzern furniert.

Variovent
Ein Fließwiderstand mit genauestens auf Membranfläche, Volumen (bewegte Luftmenge) und Kraftfaktor (Wb/m, Luftgeschwindigkeit) ausgelegter Dämpfung kombiniert die Vorteile der allseitig geschlossenen Box mit denen des Bassreflex-Prinzips (bis 170 Hz).

Synchrobuild
Die bei normalen Gehäuselautsprechern übliche Phasenverschiebung wird durch den SYNCHROBUILD-Aufbau vermieden. Die Lautsprechereinheiten sind so montiert, daß die Schallwellen entsprechend der Originaldarbietung das Ohr gleichzeitig erreichen. Einfach aber logisch.

Frequenzweiche
Aufgebaut aus engtolerierten, verlustarmen und langzeitgetesteten (1000 Stunden Dauerbetrieb) Bauteiletypen, optimal abgestimmt, mit gezielt sanften Flankenvorgaben, vermeidet Übergangslücken ohne Begünstigung der üblichen Phasenverschiebungen.

Kalotte
25 mm, nach Urteil von Fachleuten eine der besten des Weltmarktes.

Transmissionline
Zwangsumlenkung der rückwärtigen Bassabstrahlung. Ergebnis: Phasenkorrekte Bassverstärkung.

Magnesium
Der Korb des Tieftöners wie auch des Mitteltöners ist im Druckgußverfahren aus dem besonders resonanzarmen Magnesium hergestellt. Die Auswirkung der ansich schon niedrigen Eigenresonanz wird dadurch weiter herabgesetzt.

Concenpower
Eine luftdynamisch günstige Formgebung des Magnet-Polstückes bewirkt durch die gleichzeitige Konzentration der Magnetkräfte am Endstück ein nahezu symmetrisches Ein- und Ausschwingverhalten der Membran.

Densecoil
Die im „SPECIALDENSE"-Verfahren auf Aluminium gewickelten Spulen sind besonders homogen und hoch belastbar. Wichtig für die Reproduktion der enormen Dynamikspitzen, die von den ständig verbesserten Verstärkern des Marktes bereits hier und da abgegeben werden.

Dämpfung
Trotz exzellenter Dämpfung mit ausgesuchtem Mineralmaterial bleibt ausgezeichneter Wirkungsgrad erhalten. Dadurch auch Betrieb an Verstärkern der mittleren Leistungsklasse sinnvoll.



Ferritmagnet
Hoher Kraftfaktor durch reichliche Dimensionierung, dadurch exaktere Führung und große Energieabstrahlung.

Membran
Oberfläche der TT- wie auch der MT-Membran von Hand mit Kunststoff vergütet. Dämpfung von Partialschwingungen und Verstärkung der mechanischen Qualität.



KG DYNAUDIO
die Lautsprecher-Spezialisten

KG DYNAUDIO Electronic Handelsgesellschaft & Co.
2 Hamburg 6, Schulterblatt 120
Tel.: (040) 43 11 71
Telex: 02 15 489

zer-Refrain ihrer Ariette ihre Gebieterin nach best vertrauter „Immer im leichten Sinn / Tanzen durchs Leben hin"-Weis' tröstet. Derjenige, der Clarissa wirklich kriegt, ist Don Gomez (Pinto III), für den Heinz Kruse einen schönen leichten und beweglichen Tenor mitbringt. Franz Grundheber als Hausherr Don Pantaleone, ein Buffo nach bester alter Cimarosa(Don Geronimo)-Manier, rundet das Ensemble vortrefflich ab. – Alles in allem also eine Bereicherung unseres Schallplattenkatalogs! oe

Richard Wagner (1813–1883)

Die Meistersinger von Nürnberg (Gesamtaufnahme)

Norman Bailey (Hans Sachs), Kurt Moll (Veit Pogner), Bernd Weikl, (Sixtus Beckmesser), Gerd Nienstedt (Fritz Kothner), René Kollo (Walther von Stolzing), Adolf Dallapozza (David), Hannelore Bode (Eva), Julia Hamari (Magdalena) u. a.; Chor der Wiener Staatsoper, Gumpoldskirchner Spatzen, Wiener Philharmoniker, Dirigent Georg Solti

Decca 6.35329 (5 LP)	98 DM
Interpretation	6
Repertoirewert	4
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	8

Lange waren diese „Meistersinger" schon geplant und eigentlich auch – wenn man Soltis Wagner-Repertoire ansieht – fällig. Mancherlei Schwierigkeiten verzögerten die Verwirklichung. Jetzt, noch im „Ring"-Jahr und 8 Jahre nach dem „Meistersinger"-Jubiläum, erscheinen sie dicht umringt von Konkurrenz: dem wiederveröffentlichten Varviso-Bayreuth-Mitschnitt von 1974 (bei Philips), der schon ernster zu nehmenden Furtwängler-Ausgrabung einer (nicht ganz vollständigen) Bayreuth-Aufnahme von 1943 (EMI – siehe HiFi 8/76) und der neuen Studio-Produktion einer Berliner „Meistersinger"-Aufführung der Deutschen Oper unter Jochum mit Fischer-Dieskau, Catarina Ligendza und Domingo (DGG). Inmitten solcher Umgebung müßte sich Soltis Interpretation an sich nicht nur gemäß dem Sprichwort „Was lange währt ..." wohlgeraten und gut, sondern auch mit einem Vorsprung an nicht-traditionsverhafteter, pathetikferner Durchlichtung gegenüber Furtwängler und Jochum sowie an stringenter musikdramatischer Planung gegenüber Varviso recht vorteilhaft ausnehmen können.
Während man mit solchen Vermutungen und Erwartungen beschäftigt das Vorspiel anhört, fragt man sich, worauf dessen gemessener, gemächlicher Gang wohl hinausläuft: ob Solti das „sehr mäßig bewegt" so wörtlich nimmt, um die sonntägliche Feiertagsstimmung in wohliger Uneile auszubreiten – quasi als bürgerlich freundliches Tableau, von dem sich alle kommenden Verwicklungen wie „närrisches Beiwerk" abheben und schließlich im noch größeren Tableau der Festwiese aufgehen, wieder aufgesogen werden, zum höheren Ruhme der schon eingangs statuierten Ordnung; oder ob Solti fast unflexibel den Takt betont und sich selbst durch die vielen Sequenzierungen nicht antreiben läßt, um der Tonlage dieser ernsten, anspielungsreichen Komödie durch Behäbigkeit und verschmitzten Eigensinn beizukommen; oder ob er nur die nichtachtende Flüssigkeit verschmäht, um sich's nicht – wie andere – auf Kosten des komplexen, vielstimmig polyphonen Satzes leicht zu machen und nur behende Oberflächenwirkungen zu erzielen?
Hat man diese Fragen erst einmal gestellt, wird man sie eigentlich während dieser ganzen „Meistersinger"-Aufnahme nicht mehr los. Denn scheint eine Stelle für diese oder jene Antwort-Version zu sprechen, so kommt bestimmt kurz danach eine andere, die einer derart eindeutigen Auslegung des Interpretationskonzepts klar widerspricht. Und auch modifizierte, verfeinerte Fragestellungen führen zu keinem besseren, verbindlicheren Ergebnis. Soltis Dirigat fehlt es an der notwendigen Konsequenz, die einen wahrgenommenen Ansatz erst im Durchhalten als Absicht erkennbar machen würde. Seine Direktiven haben nicht die Kraft, sich bis ins Detail, in die strikte Durchformung der Phrasierung, das logische Ineinander der Übergänge, das Ausbalancieren der Lautstärkerelationen, die Doppeldeutigkeiten des Wort-Musik-Verhältnisses, den Wechsel zwischen Lyrik und Parlando, Verweilen und Fortgang unmißverständlich und ohne Abstriche durchzusetzen. Diese „Meistersinger" bleiben uneinheitlich, in vielem unausgesprochen und zufällig, ja mitunter wirken sie ziel- und lustlos wie eine unter sichtlichen Mühen absolvierte Repertoire-Aufführung.
Die stärksten Widerstände erwachsen ihnen aus der Besetzung. René Kollo war – wenn er überhaupt jemals für die Rolle des Walther von Stoltzing getaugt hat – in Karajans Dresdner Einspielung, als er sich noch nicht mit anderen, schwereren Partien übernommen hatte, beweglicher, frischer, jungenhafter, fand wenigstens ab und zu noch zu einem Legato oder einem unaffektierten, richtig angesetzten Ton. Und Hannelore Bode zeigte eigentlich auch in dem Varviso-Bayreuth-Mitschnitt von 1974 einleuchtender und besser, wie eine dunkler timbrierte, unnaive Stimme dem Evchen Stand und Empfindungsbreite geben kann, während sie hier stimmlich ungeformt, im Ausdruck etwas fahrig und bei den großen lyrischen Ausbrüchen merkwürdig stumpf bleibt. Der ersten Begegnung zwischen Walther und Eva in der Katharinenkirche fehlt jedenfalls gerade die Verzauberung, die ja die ganze Handlung erst auslösen soll. Freilich treffen auch die vorbereitenden Cello-Oboen-Kantilenen (zum stummen Blickwechsel) nicht recht die szenisch gemeinte Atmosphäre und stehen zudem klangtechnisch mehr als Mischpult-Arrangement denn als Vordergrund-Hintergrund-Vertauschung zwischen den Choralzeilen: es gibt Einsatzverzögerungen des Chors (wie schon beim wichtigen Übergang aus dem Vorspiel-Fortissimo) und Dynamiknachhilfen.
Überhaupt überwiegt der Eindruck des technisch Synthetisierten, als sei die Aufnahme aus verstreuten Takes und einer größeren Zahl von Einzelspuren nachträglich zusammengefügt worden. Sicherlich ist manches gar nicht anders möglich, und Solti verfügt über genügend „Produktionsstrategie" samt einschlägigen Erfahrungen, um seine musikalischen Aufgaben wie kaum einer arbeitsteilig disponieren zu können. Jedoch gelangt man damit an eine höchst gefährliche Grenze, wo das herrische Reglement des Produktionsverfahrens den Bereich künstlerischer Forderungen und Unabdingbarkeiten überwuchert, einengt und zudeckt. Und im Resultat stellt sich hier heraus, daß das technische Mehr – ohnehin nicht wirklich überzeugend ausgefallen – mit einem Verzicht auf soundsoviel interpretatorische Nuancen von weit ausschlaggebenderer Bedeutung erkauft werden mußte: Wagners Doppelpunktwirkungen verpuffen wegen musikalisch mangelnd austarierter Anschlüsse, Pausen verlieren die Qualität von Spannungsmomenten und werden stattdessen zu Leer- (und Schnitt-)Stellen (in einer gibt es sogar einen Plattenwechsel von 7 zu 8, obgleich 25 Takte früher ein problemloserer Übergang möglich gewesen wäre), szenische Fortgänge werden gekappt, Entwicklungen geringfügig verschoben oder disproportioniert, die musikalische Atmung unterbrochen und abgelenkt, die Atmosphäre in ihrer natürlichen Entfaltung behindert ... Das alles betrifft Kleinigkeiten, Unwägbarkeiten, die aber fürs Ganze essentiell sind und letztlich übers Gelingen entscheiden.
Hätte man bei der Decca darauf mehr geachtet als auf die funktionierende technische Manipulation, die Hauptbelastung dieser Einspielung durch einen unzureichenden Sachs wäre wahrscheinlich besser durch musikalische Gegengewichte zu „umfangen" und zu neutralisieren gewesen. Norman Bailey ist, obwohl das die Herkunft ausschließen sollte, ein wabernder (d. h. tremolierender) deutscher Mime, von dem so gar nichts Souveränes, kein Humor, keine Bonhomie, kaum Herzlichkeit, kaum Verständnisbereitschaft ausgeht, der nur wie ein geachtetes bürgerliches Denkmal aus der Honoratiorenecke an allen Ecken und Enden der Handlung immer wieder auftaucht und dem man aus altgewohnter Ehrerbietung dann die Fäden des Geschehens in die Hand legt. Die guten Ansätze zu Beginn des zweiten und dritten Aktes – von Solti und den hier auch straffer geführten Wiener Philharmonikern eindringlich vorgetragen – enden spätestens bei Baileys Flieder- bzw. Wahn-Monolog, weil da die atmosphärische Kraft der Musik um wesentliche (auch durch die ungünstige Klangbalance mitverantwortete) Grade eingedämmt und in ihrer Tragfähigkeit beschnitten wird. Die Hauptbewährungsprobe für jeden Sachs, wenn er im 3. Akt nacheinander David, sich selbst, Walther, Beckmesser und Evchen ein immer wieder anders geforderter und anders gestimmter Partner sein muß, besteht dieser Sänger jedenfalls nicht. Und damit fehlt es der Schürzung des Quintetts und der Überhöhung der Festwiese zugleich an der dramatisch begründeten, musikalisch fortwirkenden Basis. Auch wenn in den kleinen und großen Ensemble-Szenen, wo individuelle Unzulänglichkeiten weitgehend amalgamiert und Besetzungsvorzüge (Pogner, Kothner, Magdalena) fördernd eingebunden werden, gerade die besten Momente der Aufnahme liegen.
Dort vermag sich Soltis Impulsivität nachdrücklich Raum zu schaffen und zu behaupten. Sein Zugriff findet da ein geeignetes Material und ein Gegenüber, während er zuvor sich erstaunlicherweise selbst Formungsmöglichkeiten auf mittlerem Niveau – aus welchem Grund auch immer? – entgehen läßt. So hält er seinen Beckmesser (Bernd Weikl) von grober Karikatur fern, macht ihn aber auch nicht zu einer verstehbaren, tragikomisch bewegenden Figur, versäumt überhaupt eine schärfere Profilierung. Und den David (Adolf Dallapozza) läßt er ebenso ziemlich ungefiltert und nach Belieben, mit zuviel tenoralem Anspruch und zuwenig Parlando-Charakteristik, singen, als käme auf derartige Festlegung und Differenzierung nicht allzuviel an. Fazit: das Unentschiedene überwiegt, eine durchgehaltene Konzeption ist nur schwer auszumachen, Vornahme und Ergebnis stehen offenbar in einem nur teilweise zu erklärenden und kaum zu entwirrenden Mißverhältnis. Der Stern, der über dieser Produktion stand, war jedenfalls nicht besonders günstig. U. D.



Richard Wagner (1813–1883)

Rienzi (Gesamtaufhnahme)

René Kollo (Rienzi), Siv Wennberg (Irene), Theo Adam (Orsini), Nikolaus Hillebrand (Colonna), Janis Martin (Adriano), Siegfried Vogel (Raimondo), Peter Schreier (Baroncelli) u. a., Leipziger Rundfunkchor, Chor der Staatsoper Dresden, Staatskapelle Dresden, Dirigent Heinrich Hollreiser

EMI 1 C 193–02 776/80 O	98 DM
Interpretation	7
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	7

Mit dieser ersten „Rienzi"-Einspielung ist die vorletzte Lücke der Wagner Diskographie, soweit sie das musikdramatische Werk betrifft, (und alles andere ist unwichtig) geschlossen. Nur noch „Die Feen", zu Wagners Lebzeiten nie aufgeführt, stehen aus, nachdem „Das Liebesverbot" in einem, wenn auch unzulänglichen, Mitschnitt vom Internationalen Jugendtreffen Bayreuth vorliegt. An der Repertoirebedeutung dieser „Rienzi"-Schallplattenpremiere gibt es also keinen Zweifel.
Aber ist die vorletzte Lücke ganz geschlossen? Wohl kaum, denn was hier aufgenommen wurde, ist nicht Wagners Originalpartitur, sondern die Bearbeitung, die Cosima im Verein mit Julius Kniese in den neunziger Jahren vornahm und die 1899 bei Fürstner als Partitur erschien. Da sowohl das zuletzt im Besitz Hitlers befindliche Originalmanuskript Wagners als auch eine auf Veranlassung Mottls gefertigte Abschrift seit Kriegsende verschollen sind, dürfte der Original-„Rienzi" allenfalls noch anhand verstreuten alten Aufführungsmaterials rekonstruierbar sein. Wieviel in der Bearbeitung fehlt, läßt sich an der Spieldauer ermessen. Die im Sinne der Partitur von 1899 strichlose Aufnahme läuft rund dreieinhalb Stunden, die Dresdner Uraufführung 1842 zog sich über sechs Stunden hin, muß also selbst bei Berücksichtigung der Pausen viel mehr Musik enthalten haben.
Dennoch scheint es zweifelhaft, daß substantiell viel verlorenging, ist doch auch in dieser gestrafften

Fassung die Anhäufung von Trompetengeschmetter und Posaunengedröhn vor, auf und hinter der Bühne, von vielchörigen zeremoniösen und tumultarischen Tableaus größten Ausmaßes, von Orchesterpomp, knalliger Dreiklangsmotivik und -harmonik, italianisierender Vokalleidenschaft und heroischem Pathos akustisch eindrucksvoll genug. Musikdramatische Genieblitze stehen neben so Schablonenhaftem wie der viel zu langen und wenig originellen Ballettmusik. Die Mär von der Meyerbeer-Nachfolge des „Rienzi" dürfte durch diese Aufnahme endgültig zerstört worden sein: An Meyerbeers bessere Partituren reicht dieses Frühwerk trotz gelegentlicher „Tannhäuser"-Vorahnungen und trotz aller Leidenschaftlichkeit des dramatischen Atems nirgends heran. Dennoch überraschen bei aller plakativen Ungebrochenheit des Al fresco immer wieder koloristische Extras der Orchesterbehandlung und perspektivische Klangaspekte.
Die EMI ging für die Einspielung an den Uraufführungsort Dresden. Was Orchester und Chöre angeht, so war diese Wahl optimal. Die Staatskapelle bleibt dem direkt zupackenden, geradlinig auf die musikdramatischen Kulminationspunkte zusteuernden Heinrich Hollreiser nichts an Intensität und Einsatzenergie schuldig, weiß jedoch bei allem Blechgeschmetter ihre legendäre Klangkultur in breit gestrichenem Streicher-Cantabile und orgelhaft runden Holzbläsersätzen zu wahren. Hollreiser streicht keinen Takt des Spectaculums, wenn man davon absieht, daß er sich – mit Recht – über einige Repetitionszeichen in der Ballettmusik hinweggesetzt. Ein Nonplusultra sind die sieben Chöre (Wagner sollte sich dieser Vielchörigkeit des Frühwerks noch im „Parsifal" erinnern): An Schlagkraft, Beweglichkeit, dynamischer Flexibilität, Lebendigkeit und Temperament des Ausdrucks und (dort, wo er gefragt ist) lyrischem Schönklang wurde seitens der beiden Chordirektoren Neumann und Müller-Sybel Exemplarisches erreicht. Da ohnehin im „Rienzi" die großen Chortableaus dominieren, haben es angesichts dieser Qualität des Interpretatorischen die Solisten schwer.
René Kollo kehrt schon vom Stimmtypus her als Rienzi mehr die demagogischen Charakteristika der Riesenpartie als die pathetisch-heroischen hervor. Das muß nicht einmal ein Mangel sein, wenngleich Wagner vermutlich ein schwererer Tenor vorgeschwebt hat. Im berühmten Gebet zu Beginn des Schlußaktes gelingt ihm sogar ein ausdrucksvolles und unverschmiertes Cantabile. Detailkritik, die durchaus angebracht sein mag, muß die Frage entgegenhalten werden, wer auf internationalem Parkett heute in der Lage wäre, die mörderische Rolle überzeugender darzustellen. Der Rezensent wüßte darauf keine Antwort. Eine bessere Irene als diejenige, die Siv Wennberg singt, hätte allerdings greifbar sein müssen. Die hohe Lage ist unerträglich hart, aus den Ensembles gellt dieser unflexible Stahl-Sopran physisch schmerzhaft heraus. Wagner verlangt einen dramatischen Koloratursopran, jedoch sind die Koloraturen (möglicherweise durch die Bearbeiter) so stark zurückgedrängt worden, daß sie in der Praxis kaum eine Rolle spielen, die ideale Besetzung der Partie also kein unlösbares Problem darstellt. Weit besser ist Janis Martin als Adriano, wenngleich man von der in der Partitur vorgesehenen Möglichkeit, die große Szene des dritten Aktes einen Ton tiefer zu singen, hätte Gebrauch machen sollen. Von den beiden Adelshäuptern ist der Orsini Theo Adams der kultiviertere, während Nikolaus Hillebrand den Colonna doch recht rauhbeinig singt. Die kleineren Rollen sind nur im Falle von Peter Schreier optimal, im übrigen allenfalls zufriedenstellend besetzt. Das solistische Niveau der Aufnahme ist, alles in allem, also dem orchestralen und chorischen nicht adäquat.
Dafür muß die Klangtechnik, zumindest in der mir vorliegenden Quadro-Version, als sehr geglückt bezeichnet werden. Die Wucht und Plastik der Chöre ist umwerfend, die Balance von stets präsent ins Bild kommendem Orchester und den Vokalisten fast vollkommen. Der Gesamtklang ist sehr räumlich, die in der Partitur geforderte Regie verschiedener Klangräume überaus geschickt verwirklicht. Lediglich in den Finalis, in denen Chormassen und Solistenensemble miteinander und gegeneinander loslegen, wurde letzte Durchsichtigkeit nicht immer erreicht, wobei die Frage offenbleiben mag, ob sie überhaupt erreichbar ist. A. B.

Giacomo Puccini (1858–1924)

Tosca (Gesamtaufnahme)

Galina Wischnewskaja (Tosca), Franco Bonisolli (Cavaradossi), Matteo Manuguerra (Scarpia), Antonio Zerbini (Angelotti) u. a.; Chöre von Radio France, Kinderchor von Radio France, Orchestre National de France, Dirigent Mstislaw Rostropowitsch

DG 2707 087 (2 LP) 50 DM

Interpretation	6
Repertoirewert	3
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	10

Wenn es um Puccinis „Tosca" geht, wird man nach wie vor auf die legendäre erste Callas-Aufnahme mit Victor de Sabata von 1953 zurückgreifen müssen. Ihren Rang erreichte die spätere Callas-Einspielung unter Prêtre bereits nicht mehr, obgleich sie gegenüber dieser Neueinspielung immer noch maßstäblich erscheint.
Rostropowitsch und seine Gattin Galina Wischnewskaja errangen vor einigen Monaten mit einer konzertanten „Tosca"-Aufführung in Paris einen Sensationserfolg. Ihn per Diskus auszumünzen, lag angesichts der großen Interpretennamen nahe, wenngleich das Ergebnis keineswegs überwältigend ist. Für die große russische Sopranistin kommt die Chance, im Westen eine Tosca einzuspielen, ein halbes Jahrzehnt zu spät, lassen sich in der hohen Lage doch Verschleißerscheinungen beim besten Willen nicht überhören. Was nicht bedeutet, daß die Wischnewskaja nicht noch immer eine dramatische Sopranistin imponierenden Formats sei. Ihr theatralischer Impetus, die Unmittelbarkeit ihres Temperaments, die vor allem in der Mittellage nach wie vor schöne Kantabilität: alles das tut seine Wirkung und läßt keinen Zweifel an der starken Persönlichkeitsausstrahlung dieser Künstlerin. Aber die Flucht ins Forcieren, mit Hilfe derer sie die dramatischen Kulminationspunkte ansteuert, wirkt gewaltsam.
Dies um so mehr, als keine Partner gleichen dramatischen Kalibers neben ihr stehen. Matteo Manuguerras Scarpia erscheint vor allem im ersten Akt (Te Deum) zu leichtgewichtig, während ihm im zweiten Akt die infernalische Dämonie abgeht. Das ist schön gesungen, aber nicht sonderlich aufregend. Was Franco Bonisolli unter einem ihn „mitnehmenden" Dirigenten als Cavaradossi zu bieten haben würde, ist noch keineswegs ausgemacht. Die Stimme hat Glanz, und es mangelt nicht an gesanglicher Kultur. Aber mit einem Dirigenten, der seine Sänger an den lyrischen Stellen in verschleppten Tempi sterben läßt, vermag Bonisolli seine sängerischen Trümpfe nicht auszuspielen. Womit wir bei Rostropowitsch wären. Ich gehörte seinerzeit zu den ganz wenigen, die vor seiner Moskauer „Eugen-Onegin"-Einspielung nicht bewundernd auf dem Bauche lagen. Ich vermag in dieser „Tosca" nur die gleichen Mängel zu entdecken, die bereits damals zu konstatieren waren: Mangel an formaler und damit dramaturgischer Schlüssigkeit infolge eines ständigen Abgleitens in Episodik, verursacht nicht zuletzt durch Verschleppung fast aller lyrischen Ruhepunkte, Auskosten klanglicher Details als isolierte Reize, d. h. ohne ihre Einbindung in den musikdramatischen Kontext und ohne Sinn für die architektonische Funktion der Farbe bei Puccini. Das Orchestre National de France mag kein Weltklasse-Klangkörper sein, aber so grau wie es hier klingt, ist es keineswegs. Man muß einmal mehr feststellen, daß der große Cellist Rostropowitsch im Falle dieser „Tosca" als Operndirigent genau so überfordert ist, wie er es seinerzeit bei „Eugen Onegin" war. Die Klangtechnik rückt die Sänger stark an die Rampe, wahrt jedoch die Präsenz des Orchesters. Der Gesamtklang ist weiträumig und an den dynamischen Höhepunkten ausladend. A. B.

Jazz

Gerry Mulligan Meets Enrico Intra

Nuova Civilta; Fertile Land; Rio One; Champoluc

Gerry Mulligan (bs); Enrico Intra (p); Giancarlo Barigozzi (ss, fl); Sergio Farina (g); Pino Presti (b); Tullio de Piscopo (dm); Franco Fayenz (Prod.); Carlo Martenet (Ing.); Aufgenommen 1975 in Mailand

Produttori Associati 6.22662 AS

Musikalische Bewertung	6–7
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	8

Jean-Luc Ponty Meets Giorgio Gaslini

Fabbriccato Occupata; The Woman I Love

Jean-Luc Ponty (viol); Giorio Gaslini (p); Harry Bekket (tp); Paul Rutherford (tb); Steve Lacy (ss); Gianni Bedori (ts, fl); Bruno Tommaso (b); Tony Oxley (dm); Franco Fayenz (Prod.); Aufgenommen 1973 in Mailand

Produttori Associati 6.22664 AS

Musikalische Bewertung	6
Repertoirewert	4
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	8

Thad Jones – Mel Lewis Orchestra Meets Manuel De Sica

First Jazz Suite: Brasserie-Father-Sing-Ballade-For Life; Little Pixie

Manuel De Sica (arr, voc); Orchester mit u. a. That Jones (c); John Faddis, Cecil Bridgewater (tp); Jimmy Knepper (tp); Jerry Dodgion (as, ss, fl); Billy Harper (ts); Pepper Adams (bs); Roland Hanna (p); George Mraz (b); Mel Lewis (dm); Franco Fayenz (Prod.); Aufgenommen 1973 in London und 1974 in Perugia

Produttori Associati 6.22663 AS

Musikalische Bewertung	7–8
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	6–7
Oberfläche	8

Wir Deutschen sind im Jazz keine Insulaner: In unseren Nachbarländern, auch den romanischen im Süden und Westen – etwa Frankreich und Italien – existiert, was oft übersehen wird, eine rege Jazzszene mit guten Musikern, die zudem meist weniger kommerziell oder gezwungen ambitioniert an die Sache herangehen. Die Pflege der modernen Jazztradition – etwa des Bebop – wird ohne Arroganz, aber nicht ohne eine gewisse Eigenständigkeit betrieben. Die Verbreitung dieser Musik durch Schallplatten ist – was ihr wohl sogar zugute kommt – schwach; doch lernen wir hier drei Vertreter des italienischen Jazz in neueren Kategorien kennen: und zwar auf dem Gebiet des rockbeeinflußten Jazz, der Free Music und der Komposition für Bigband. Intras Musik würde man hierzulande als Jazzrock bezeichnen. Seine Suite „Nuova Civilta" umfaßt eine ganze Plattenseite. Folklorehafte Themen, kurze arrangierte oder kollektiv improvisierte Zwischenspiele und abgerundete Soli vor allem von Gerry Mulligan wechseln sich ab. „Rio One" ist seine Komposition, bei der er über einem swingenden lateinamerikanischen Rhythmus genügend improvisatorischen Auslauf hat. Die beiden anderen Stücke „Champoluc" und „Land" sind balladenhaft und unterstreichen den insgesamt lyrischen Charakter dieser Musik. Neben dem Amerikaner gefällt mir als Solist vor allem der Guitarrist Sergio Farina. – Europäische Free Music – auch gemäß der damit verbundenen philosophischen Grundlage im Marxismus – nahm Giorgio Gaslini unter Teilnahme seiner Gäste Ponty (der gar nicht so stark hervorstícht, daß man ihn unbedingt hätte hervorheben müssen), Lacy, Becket, Rutherford und Oxley (damit eigentlich den führenden Köpfen der englischen Avant-

garde) auf. Zwar werden, wie sich das in den letzten Jahren auch in der freien Musik durchgesetzt hat, einzelne Unisono-Themen und kurze arrangierte Sätze eingestreut, jedoch überwiegt die freie Interaktion sehr stark im gesamten Ablauf. Dabei kommen die einzelnen Individualisten, die hier ja doch zugegen sind, etwas zu kurz, der größte Teil der Plattenseiten wird für musikalisches Abtasten und gegenseitiges Relativieren verbraucht. Sicher im Live-Eindruck interessant, aber davon hätte man nicht unbedingt eine Platte – dazu noch mit einem so personifizierten Titel – machen sollen. – Am besten abgerundet ist die Produktion mit der Jones-Lewis-Band, nicht weil es sich dabei um ein amerikanisches Orchester handelt, sondern weil die Besetzung eben gut eingespielt ist. Sie wird konfrontiert mit einer Komposition des jungen Arrangeur Manuel de Sica, der gewiß diese Präsentation auch etwas dem Ruhm seines berühmten Vaters Vittorio, dem Filmregisseur, verdankt. Manuel de Sicas Bigband-Sätze verraten gutes Handwerk, wenn auch nicht sensationelle Originalität, sein Scat-Gesang – bei „Life" – ist ein zusätzlicher Akzent. „Little Pixie" stammt von Thad Jones und wurde Live in Perugia eingespielt. Was diese Platte eigentlich interessant macht, sind die überdurchschnittlichen Solisten: Pepper Adams bei „Brasserie", Roland Hanna bei „Sing", Billy Harper ebenfalls bei „Sing", Jimmy Knepper bei „Life" und John Faddis bei „Pixie".

G. B.

Jan Hammer Group – Oh, Yeah?

Magical Dog; One To One; Evolove; Oh, Yeah?; Bambu Forest; Twenty One; Let The Children Grow; Red And Orange

Jan Hammer (keyboards, voc); Steven Kindler (viol, g); Fernando Saunders (b, piccolo b, voc); Tony Smith (dr, voc); David Earle Johnson (congas, perc); Jan Hammer (Produzent und Toningenieur). Aufgenommen ca. 1976

WEA Nemperor Records NE 50 276 — 22 DM

Musikalische Bewertung	9
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	8

Kein Zweifel: wäre Jan Hammer mit seiner Gruppe bei CBS unter Vertrag, er liefe mit unter dem Werbeslogan „Back To The Future". Das einstige Wunderkind aus Prag, das von seinem Vater frühzeitig in den Jazz ein- und auf die Bühnen hinaufgeführt wurde, der ehemalige Partner in John McLaughlins Mahavishnu Orchestra, wo er die Keyboards bediente, steht heute ehrenvoll neben Chick Corea, Joe Zawinul von Wather Report oder auch George Duke. Den Reiz des Sounds der elektrisch verstärkten Violine hat er vom Mahavishnu Orchestra in seine Gruppe übernommen, und Steven Kindler ordnet sich seinem Konzept brav unter. Wie denn überhaupt hörbar ist, daß diese Gruppe auf Jan Hammer zugeschnitten ist. Sieben von den acht Kompositionen stammen von ihm, und er nimmt sich Zeit und Raum, die Tricks der verschiedenen Synthesizer voll auszuspielen. Die Gefahr des Jazz-Rock, in seinen Klischees steckenzubleiben, ist stets präsent. Die rockenden, musikalisch anspruchsvollen Titel der Jan Hammer Group kamen eben noch zurecht.

Th. R.

Louis Armstrong – Town Hall Concert 1947

Struttin' With Some Barbecue; Sweethearts On Parade; St. Louis Blues; On The Sunny Side Of The Street; I Can't Give You Anything But Love; Muskrat Ramble; Royal Garden Blues; Do You Know What It Means To Miss New Orleans?

Louis Armstrong (tp, voc); Bobby Hackett (tp); Jack Teagarden (tb, voc); Peanuts Hucko (cl); Dick Cary (p); Bob Haggart (b); Sid Catlett (dm)

Aufgenommen im Mai 1947

RCA Black & White FXM1 7 142 — 16 DM

Musikalische Bewertung	9
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	H
Oberfläche	9

Diese Aufnahmen sind eine echte Rarität: Sie vervollständigen Louis Armstrongs berühmtes Town-Hall-Konzert vom Mai 1947, von dem bisher nur die auf RCA 731.051 bzw. 731.052 wiederveröffentlichten Titel bekannt waren. Sieben Jahre lang soll sich der französische Produzent Jean-Paul Guiter (der Gründer und Leiter der „Black & White"-Serie) um das noch fehlende Restmaterial bemüht haben, bevor er es der RCA-Retrospektive „Satchmo's Greatest" einverleiben konnte. Das Town-Hall-Konzert datiert aus der Zeit, als Armstrong sein großes Orchester aufgelöst hatte und erstmals wieder Auftritte mit kleiner Besetzung unternahm. Diese „Rückkehr" muß für den Trompeter derart beflügelnd gewesen sein, daß er an jenem Maiabend alles und jeden an die Wand nagelte. Angesichts der triumphalen Sieghaftigkeit seines Idols scheint sich Bobby Hackett fast ausschließlich auf Hintergrund-Obligati beschränkt zu haben, während es dem abgeklärten Jack Teagarden nur mit Mühe gelang, inmitten der allgemeinen Turbulenz seine gewohnte Bedächtigkeit beizubehalten. Wenig später ist Teagarden (wie auch Big Sid Catlett) festes Mitglied der „Armstrong All-Stars" geworden, im Gegensatz zu Peanuts Hucko, der – trotz gelegentlichem Überdrang und Danebengreifen in der Town Hall – auf Dauer ein lebendigerer Klarinettist als Barney Bigard gewesen wäre. Übrigens sollen noch zwei weitere Titel dieses Konzerts auf Band existieren, aber offenbar erwies sich die technische Qualität in beiden Fällen als so schlecht, daß Guiter eine Übertragung auf Platte nicht verantworten zu können glaubte. So muß man denn notgedrungen mit der knappen Laufzeit von 28 Minuten zufrieden sein, aber es bleibt zu hoffen, daß RCA zu einem späteren Zeitpunkt alle Town-Hall-Mitschnitte geschlossen auf einer einzigen LP herausbringt.

Scha.

George Gruntz – The Band live at the Schauspielhaus

Triple Hip Trip; Epitaph For A Friend; Nix Tango-Time; Alpen Honky-Fonk; El Commendador; The Mazurka

George Gruntz (e-p, syn); Bigband mit u. a. Franco Ambrosetti, John Faddis (tp); Jimmy Knepper (tb); Howard Johnson (tuba, bs, bcl); Flavio Ambrosetti, Charlie Mariano, Alan Skidmore (reeds); Niels H. O. Petersen (b); Daniel Humair (dm); Dom Um Romao (perc); Aufgenommen am 14. März 1976 in Zürich

BASF/MPS DC 22 9815 — 22 DM

Musikalische Bewertung	7–8
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	8

Jasper Van't Hof's Pork Pie – The Door Is Open

Devil Toes; Zana; Telisi Rama; He's Gone; Simul Synchrone; Avoid The Year Of The Monkey; Fugawy; The Door Is Open

Jasper Van't Hof (keyboards); Charlie Mariano (reeds); Philip Catherine (g); Bo Stief (b); John Marshall (dm); Achim Hebgen (Prod.); Mike Bobak (Ing.); Aufgenommen 1975 in Brüssel

BASF/MPS DC 228 754 — 22 DM

Musikalische Bewertung	7
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Charlie Mariano – Helen 12 Trees

Helen Twelvetrees; Parvati's Dance; Sleep, My Love; Thorn Of A White Rose; Neverglades Pixie; Charlotte; Avoid The Year Of The Monkey

Charlie Mariano (reeds); Zbigniew Seifert (viol); Jan Hammer (keyboards); Jack Bruce (e-b); John Marshall (dm); Nippy Noya (perc); Joachim E. Berendt (Prod.); Mel Luker (Ing.); Aufgenommen 1976 in München

BASF/MPS DC 22 9416 — 22 DM

Musikalische Bewertung	7
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Ron Carter – Yellow & Green

Tenaj; Receipt, Please; Willow Weep For Me; Yellow & Green; Opus 1.5; Epistrophy

Ron Carter (b, e-b, piccolo-b); Kenny Barron oder Don Grolnick (p, e-p); Hugh McCracken (g); Billy Cobham oder Ben Riley (dm); Dom Um Romao (perc); Creed Taylor (Prod.); Rudy Van Gelder (Ing.); Aufgenommen 1976 in New York

CTI Records 63.004

Musikalische Bewertung	7
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Diese vier Schallplatten markieren in gewisser Weise das ganze Feld dessen, was man Jazz-Rock zu nennen sich angewöhnt hat. Da ist zuerst die moderne Bigbandmusik über vielschichtigen Rhythmen, dann die Solistengruppe mit einem Bläser (in zweifacher Ausfertigung, beide Male mit dem Saxophonisten Charlie Mariano) – hier wohl die typischste Verkörperung eben jenes Genres, zuletzt die enggeknüpfte Improvisationsgruppe – mit weniger thematischer und arrangierter Musik –, am weitesten vom Rock entfernt und am nächsten bei der Jazztradition. – Die von George Gruntz arrangierte und geleitete „Band" bietet trotz ihrer konventionellen Besetzung einen beträchtlichen Farbenreichtum. Der integrierte Synthesizer, das lokkere Spiel der Sätze und vor allem die Mitwirkung des Ur-Musikers Howard Johnson auf der Tuba lassen an die neueren Klänge von Gil Evans denken. Gute Soli – vor allem von Alan Skidmore, Franco Ambrosetti und Jimmy Knepper neben dem erwähnten Johnson – sind das Salz an diesem lebendigen Konzertmitschnitt. Parodistische Ansätze bei „Nix Tango-Time", „Alpen Honky-Fonk" und „The Mazurka" machen die Musik noch sympathischer. – „The Door Is Open" ist das zweite Album der perfekt eingespielten Gruppe „Pork Pie". Alle Stücke behalten auch bei stark vibrierender Rhythmik eine lyrische Qualität. Als Solisten dominieren Mariano und Van't Hof. Der amerikanische Saxophonist improvisiert (hier auf dem Altsaxophon) besonders expressiv-bewegt bei „Simul", der Pianist spielt am Flügel brillant, auf der Orgel – z. B. bei „Avoid" – interessant. Während die Musik dieses Ensembles im Aufbau nuancenreicher und geschlossener wirkt als ihr Gegenstück auf Marianos eigener Platte, kann man dort ausgedehntere und ausgeprägtere Solistik hören. Mariano bevorzugt zwar das Sopransaxophon, doch überzeugt er mich am meisten bei „Rose" auf dem Alt, wo er einen unverkennbaren Bebop-Rückblick wagt. Jan Hammers lineare Synthesizer-Soli sind außerordentlich lebhaft, der Geiger Zbigniew Seifert spielt ein langes, ideenreiches Solo auf „Avoid". – Ron Carters neue Platte bietet in der Gruppe locker improvisierte Stücke, in denen der Baß durchweg die tragende Rolle spielt. Besser als die soul- und rocknahen Aufnahmen gefallen mir das bluesige „Yellow & Green" und die Ballade „Opus 1.5", bei der sich der wenig bekannte Kenny Barron als erstrangiger Improvisator in einem eigenen Stil zeigt. Mit ihm gelingt „Epistrophy" von Thelonious Monk im Trio zu einem besonders abgerundeten Stück. Natürlich ist auch Carters uriges Solo „Willow" hörenswert. Insgesamt geriet das Album jedoch etwas seicht, Musiker dieses Formats haben schon Besseres geleistet.

G. B.

Frederic Rabold Crew – Package Of Voices

Time Machine II; Package Of Voices; Tribute To Lasse; Time Machine I; Doing; Exus '70; Blätter Schaukeln Im Wind; Zest; Power Bass

Frederic Rabold (tp, flh); Eric Stangl (as, ss, cl); Wilfried Eichhorn (ts, bcl, fl); Walter Hüber (bs, basssax); Thomas Horstmann (g); Uli Bühl (e-p); Fritz Heieck (b); Manfred Kniel (dm); Lauren Newton (voc); Carlos Albrecht (Toningenieur); Aufgenommen 1976 in Ludwigsburg

Ornament CS–54003 stereo

Musikalische Bewertung	6–7
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

SHARP SG - 400 H.
Diese Kompaktanlage erfüllt die HiFi-Norm DIN 45 500 bei allen Komponenten: Receiver, Plattenspieler und Kassettenteil.

HiFi-Dreier-Kompaktanlage nach DIN 45500, 2 x 25 Watt Sinus, 6 Sensortasten – davon 5 zur Sendervorwahl, Plattenspieler mit Magnetsystem, Kassettenteil mit DOLBY®, automatische Aufnahmekontrolle und CrO_2-Umschaltung, passende 3-Weg-Boxen.

SHARP ELECTRONICS (EUROPE) GMBH STEINDAMM 11, 2000 HAMBURG 1



Im süddeutschen Raum zählt Frederic Rabold zu den rührigsten Jazzmusikern. Durch seine Mitwirkung in Gunter Hampels Galaxie Dream Band wurde sein Name einem größeren Hörerkreis der freien Musik bekannt. Mit der eigenen „Crew" war Rabold zwar schon seit längerem – vor allem in Baden-Württemberg – bei Konzerten und auch auf Schallplatten zu hören, jedoch blieben seine Versuche zwischen bigbandorientierter Bläsermusik, freier Aktion und Collagetechniken mit gelegentlichen Zitaten zwar interessant, doch insgesamt unschlüssig. Mit „Package Of Voices" ist Rabold nun eine ausgewogenere Produktion gelungen. Vor einer jungen, begeisterungsfähigen Rhythmusgruppe ereignen sich in den Soli mehr oder weniger freie Aktionen der vier Bläser sowie der Gesangsstudentin Lauren Newton, die ihre Stimme improvisatorisch einzusetzen weiß – sicher eine Rarität unter den Damen ihres Fachs. Rabold selbst improvisiert auf der Trompete naturgemäß feuriger als auf dem Flügelhorn, mit dem er jedoch im lyrischen „Tribute" einen überzeugenden Beitrag leistet. Bei „Time Machine I", das über einem rockähnlichen Rhythmus läuft, bläst Eric Stangl in seinem Sopran-Solo melodiöse Linien, bevor er einen exaltierten Ausbruch wagt. Wilfried Eichhorn, fast ein Senior der Szene, beweist auf dem Tenor seine Reife und überrascht auf der farblich reichen Baßklarinette. Frederic Rabolds Stärke scheint das Komponieren von Stücken und die Entwicklung verschiedenartiger Abläufe zu sein. „Time Machine II" und der Abschluß von „Power Bass" bestehen aus bewegten, bopinspirierten Linien in Sätzen mit weitem Ton- und Klangfarben-Spektrum. „Blätter" bringt eine reizvolle Verbindung von hohen Bläsern und Singstimme, bei „Exus" werden mit einer Reihe und deren Krebs sowie Accelerando und Ritardando Techniken verwendet, die im Jazz nicht alltäglich sind. Die vorliegende Platte würde allerdings profitieren, wenn sie einige Arrangements mehr zu bieten hätte. Jazz und Komposition schließen sich – wie es auch im Hüllentext anklingt – ja nicht aus. G. B.

Manfred Schoof – Scales

Scales; Ostinato; For Marianne; Weep And Cry; Flowers All Over

Manfred Schoof (tp, flh); Michel Pilz (bcl); Jasper Van't Hof (keyboards); Günter Lenz (b); Ralf Hübner (dm); Thomas Stöwsand (Prod.); Martin Wieland (Ing.). Aufgenommen 1976 in Ludwigsburg

JAPO 60013

Musikalische Bewertung	8–9
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Mit Enrico Rava, Kenny Wheeler und Tomasz Stanko hat ECM–JAPO in jüngster Vergangenheit vier neue Trompeter, die überdies alle der europäischen Szene verbunden sind, auf Schallplatten präsentiert, so war es an der Zeit, den Deutschen Manfred Schoof ebenfalls ins Repertoire aufzunehmen. Er spielte das vorliegende Album „Scales" ein, das – vorweg gesagt – viel reizvoller ist, als dieser technisch-trockene Titel vermuten läßt. Genauer: Schoof, dessen Name bislang vor allem mit machtvollem Free Jazz oder feinsinnigen Experimenten von kammermusikalischer Art verbunden war, liefert hier eine Reihe von Aufnahmen ab, die – ohne etwa trivial zu sein – einen größeren Hörerkreis ansprechen könnten. Mit Michel Pilz, Günter Lenz, Ralf Hübner und Jasper Van't Hof unterstützen den Trompeter Musiker, bei denen die abgedroschene Bezeichnung „All Stars" eigentlich nicht negativ einhakt. Die fünf Nummern folgen alle ungefähr dem Ablauf Thema–Soli–Thema und haben durchweg lyrisch-balladenhaften Charakter. „Scales" läuft über einem lebhaften Rhythmus, nachdem Schoof zuerst allein, dann mit Van't Hof am Flügel eingeleitet hat. Das Themen-Ostinato des zweiten Stücks – zuerst von Baß und Baßklarinette vor einer Orgelklangfläche gespielt – wird bis gegen Ende fortgesetzt. Schoof und Pilz bieten hier wie sonst in ihren Improvisationen abgewogene Kontraste, die Baßklarinette ist in den Händen von Michel Pilz kein begrenztes Instrument. Auch „For Marianne" und „Weep" sind erzählende Melodien über rhythmischem Puls in mittleren Tempi. Jasper Van't Hof ist bei ersterem auf dem Klavier, beim letzteren im Solo mit ziselierten Orgelläufen zu hören. Nur „Flowers" legt einen schnellen Rock-Rhythmus zugrunde, hier improvisiert Schoof besonders ideenreich. Günter Lenz am Baß zusammen mit dem Schlagzeuger Ralf Hübner (lange Zeit die Rhythmusgruppe des Albert Mangelsdorff Quintetts) bleiben in jeder Phase der Platte einfühlsam und temperamentvoll. Das Album wurde außerordentlich klar aufgenommen und hervorragend produziert. Man könnte dieser Musik vorwerfen, daß sie zu „schön" sei, sicher bringt sie keine Sensation, aber in ihrer Art – Quintettmusik der gemäßigten Avantgarde – ist sie einwandfrei. Die Einheit und Geschlossenheit in Konzeption und Atmosphäre dieser Musik veranlassen mich zu der hohen Bewertung. G. B.

Martial Solal / Niels Henning Orsted Pedersen – Movability

Bemsha Swing; My One And Only Love; Note-Ability; The Continental; Lalos; Afternoons Sentiment; Autumn Leaves; Donna Lee

Martial Solal (p); Niels Henning Ørsted Pedersen (b) Hans Georg Brunner-Schwer und Willi Fruth (Produzenten); Hans Georg Brunner-Schwer (Toningenieur). Aufgenommen im April 1976

MPS/BASF DC 228 606 22 DM

Musikalische Bewertung	9
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	9–10
Oberfläche	9

Wenn es je in den letzten Jahren eine Platte gegeben hat, die die Elemente des *europäischen* Jazz auf beispielhafte Weise demonstriert, so ist es diese des Piano-Baß-Gespanns Martial Solal und Niels Henning Ørsted Pedersen. Hier haben wir alles, was den weißen vom negroiden Jazz unterscheidet: Bewußtheit, Kontrolle, Kultur, Ästhetik, Präzision und Virtuosentum, kurz, der Bereich des Apollinischen, der dem Dionysischen in diesem Fall eindeutig das Nachsehen gibt. Im Gegensatz zu früher braucht man sich jedoch für „fehlende Wurzeln" und „zu wenig Afrika" nicht mehr zu entschuldigen, weil „mehr Europa" heute nicht mehr zwangsläufig „weniger" Qualität" bedeutet. Die Virtuosität der beiden Solisten ist stupend, desgleichen ihr (sublimierter) Swing. Man höre, wie Pedersen die für einen Baß fast unspielbare Altsaxophonlinie von „Donna Lee" spielt (bei den Berliner Jazztagen war die klare Tongestaltung seines Instrumentes einer der Ohrenöffner). In Thelonious Monks „Bemsha Swing" wird die Integration auf die Spitze getrieben. Ein Lob gebührt Hans Georg Brunner-Schwer und Willi Fruth für die saubere Produktion der Platte. Hüllentexter George Gruntz hat den Mut, im Zeitalter der „Ausgewogenheit" Pierre Boulez einen Schuß vor den Bug zu geben: er nennt ihn „europäisches Großmaul" und zählt ihn zu den Trägern der offiziellen Kultur, die ein „blamables Vakuum" verwalten. – Insgesamt: Im Zeitalter des „Über-Funks" eine wichtige Alternative! Li

Red Rodney – Yard's Pad

Yard's Pad; Red Rod; Informality; S. A. S.; Here At Last; The Fourth Of March; I Don't Remember April

Red Rodney (tp); Arne Domnerus (as); Bengt Hallberg (p); Red Mitchell (b); Ed Thigpen (dm). Aufgenommen im März 1976
(Rune Ofwerman, Produzent; Rune Persson, Toningenieur)

Sonet SNTF 698 (Metronome) 22 DM

Musikalische Bewertung	7–6
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	8

Barney Kessel – Just Friends

Just Friends; Bewitched; Going Thru Some Changes; Old Devil Moon; Days Of Wine And Roses; Samba From Black Orpheus; True Blues

Barney Kessel (g); Sture Nordin (b); Pelle Hultén (dm). Augenommen im September 1973
(Sven Lindholm, Produzent; Rune Persson, Toningenieur)

Sonet SNTF 685 (Metronome) 22 DM

Musikalische Bewertung	8–7
Rpertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	9–8

Red Rodney und Barney Kessel: zwei Musiker, die ihre finanziell gesicherte, aber künstlerisch unbefriedigende Existenz in den Hotelbands von Las Vegas bzw. im Studiokarusell von Hollywood drangegeben und wieder auf die Jazzszene zurückgefunden haben. Beide verbringen einen Großteil des Jahres in Europa, und so nimmt es nicht wunder, daß sie auch ihre Plattenaktivitäten nach England und auf den Kontinent verlagern. „Yard's Pad" und „Just Friends" sind zu verschiedenen Zeiten in Schweden gemacht worden, wobei die Rodney-LP das jüngere Datum trägt. Der jetzt 50jährige Beboptrompeter und einstige Schützling von Charlie Parker hat ein bewegtes Leben hinter sich, dessen Berg- und Talfahrten aber ohne negative Auswirkungen auf die musikalische Potenz des auch menschlich sympathischen Rotschopfs geblieben sind. Sein züngelndes Spitztonspiel ist mit Kraft und Feuer vollgepfropft, und seinen Ideen merkt man keinen Rost und keine Abgewetztheit an. Leider hat er auf „Yard's Pad" nicht die ihm gemäße Partnerschaft: Arne Domnerus schwankt zwischen bläßlichen Cool-Relikten und gebrochenen Parker-Legati, und Bengt Hallbergs rhapsodische Akkordverknetungen passen auch nicht recht in Rodneys Bebopkonzept. Zu den beiden Pionieren des schwedischen Nachkriegsjazz gesellt sich mit Red Mitchell ein Veteran des einstigen Westcoast-Booms, aber trotz seines energiegeladenen, erregenden Einsatzes kommt man nicht daran vorbei, daß Mitchells Baßspiel für diese Session ganz einfach zu „modern" ist. Ed Thigpen gefällt mit ein paar prägnanten Break-Kombinationen, aber seine Cymbalbehandlung ist zu stereotyp und starrhändig.
Wesentlich ausgeglichener wirkt die im Stockholmer Jazzclub „Guldhatten" aufgenommene Platte „Just Friends". Barney Kessel, sonst an Schwierigkeiten mit lokalen Rhythmusleuten gewöhnt, stehen in Nordin und Hultén zwei kompetente Begleiter zur Seite, die ungeachtet des Ad-hoc-Zusammenspiels gut mit den Einfällen und Absichten des Gitarristen harmonieren. Trotz der notgedrungen simplen Struktur der Headarrangements wird das Ganze nie farblos oder langweilig; die Musik swingt, besitzt Geist und Leben und springt sofort auf den Zuhörer über. Natürlich führt Barney Kessel die Routine des Virtuosen ins Feld, aber darüber hinaus hat er sich Aktionsfreunde und jugendlichen Überschwang zu bewahren verstanden. Fesselnd wie je seine Griffattacca, sein beherrschendes Zeitgefühl und die plastisch modellierten Single Notes, die fast genauso voll und fruchtig wie die Akkorde klingen. Zur technischen Bewertung: enge, auf die Mitte bezogene Stereophonie und überbetonter Baß auf „Yard's Pad", mit durchgehenden Laufgeräuschen und vereinzelten lauten Knackern. Guter Live-Sound und viel Clubatmosphäre bei „Just Friends"; auch hier ein paar Knack- und Knisterstellen, aber nicht so stark wie auf der erstgenannten Platte. Scha.

Emmylou Harris – Pieces Of The Sky

Bluebird Wine; Too Far Gone; If I Could Only Win Your Love; Boulder To Birmingham; Before Believing; Bottle Let Me Down; Sleepless Nights; Coat Of Many Colors; For No One; Queen Of The Silver Dollar

Emmylou Harris (voc, g); Rick Cunha (g); Brian Ahern (g, b); Ray Pohlman (b); James Burton (g, dobro); Ron Tutt (dr); Glen D. Hardin (keyboards); Bernie Leadon (bj, g, b, voc); Richard Greene (viol); Fayssoux Starling (voc); Herb Pedersen (bj, g, voc); Ben Keith (steel); Bill Payne (p); Bruce Archer (g); Tom Guidera (b); Danny Pendelton (steel); Ricky Skaggs (viol, viola); Duke Bardwell (b); Byron Berline (viol, mandolin); Amos Garrett (el-g); Mark Cuff (dr); Linda Ronstadt (voc); Brian Ahern (Produzent); Brian Ahern, Chris Skene, Paul Skene, Stuart Taylor, Fran Tate (Toningenieure). Aufgenommen ca. 1976

WEA REP 54 037	22 DM
Musikalische Bewertung	8
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	8

Emmylou Harris – Elite Hotel

Amarillo; Together Again; Feelin' Single – Seein' Double; Sin City; One Of These Days; Till I Gain Control Again; Here, There And Everywhere; Ooh Las Vegas; Sweet Dreams; Jambalaya; Satan's Jewel Crown; Wheels

Besetzung wie oben, dazu: Hank di Vito (pedal steel); Emory Gordy (b, voc); John Ware (dr); Micky Raphael (harmonica); Dianne Brooks (voc); John Starling (g, voc); Johnathon Edwards (voc); Rodney Crowell (g, voc); Mike Auldridge (dobro); Brian Ahern (Produzent); Brian Ahern, Bradley Hartman, Stuart Taylor, Miles Wilkinson (Toningenieure). Aufgenommen ca. 1976

WEA REP 54 060	22 DM
Musikalische Bewertung	7
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Man tut, meine ich, Sängern nichts Gutes an, wenn man sie, wie das einige Kritiker bei Emmylou Harris taten, frühzeitig zu Superstars hochlobt (und sei es bloß, weil man eine Story braucht). Die Erwartungen werden ungebührlich hinaufgeschraubt und wenn man dann hört, was es tatsächlich zu hören gibt, mag die Enttäuschung bewirken, daß man nicht einmal die wirklichen Qualitäten gerecht beurteilt. Emmylou Harris ist kein Superstar. Aber sie ist eine der sehr guten Sängerinnen des Countrysongs, der sich der Entwicklung des Rock-Songs öffnet. Als Sängerin könnte man sie etwa als weiblichen Kris Kristofferson einordnen – als Autorin ist sie viel weniger produktiv: nur die wenigsten Titel stammen von ihr selbst. Sie singt solche Country-Klamotten wie „Jambalaya" von Hank Williams, aber auch Songs von Lennon und McCartney (vorzüglich ihre Interpretation von „Here, There And Everywhere"). Auch einen Titel des großen Clowns der amerikanischen Country-Szene, des bei uns viel zu wenig bekannten Shel Silverstein, der auch Dr. Hook die besten Texte liefert, hat sie auf die erste LP aufgenommen. Emmylou Harris' Stimme, mal schmeichelnd weich, mal übermütig aggressiv, erinnert an Carly Simon und Rita Coolidge. Die beiden Platten, die sehr gut produziert sind, zeichnen sich dadurch aus, daß sich die Sängerin jeweils mit hervorragenden Musikern umgibt und die Arrangements die übliche Routine weit zurücklassen.
Th. R.

Fairport – Gottle O'Geer

When First Into This Country; Our Band; Lay Me Down Easy; Cropredy Caspers; The Frog Up The Pump; Don't Be Late; Sandy's Song; Come And Get It; Limeys Lament

Dave Swarbrick (viol, voc, ciola, mandolin, mandocello, g, autoharp, dulcimer); Dave Pegg (bg, mandolin, voc); Bruce Rowland (dr, keyboards, voc); Dan Ar Bras; Bob Brady; Roger Burridge; mit: Martyn Carthy (g); Gallagher & Lyle (dobro, acc, voc); Nick Judd (p); Jimmy Jewel (sax); Henry Lowther (tp, flh); Eric Johns (el-g); Simon Nicol (el-g); Ian Wilson (el-g); Bruce Rowland (Produzent); Simon Nicol (Toningenieur). Aufgenommen ca. 1976

Island 27 447 XOT	22 DM
Musikalische Bewertung	8
Repertoirewert	8
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	5

Die Geschichte dessen, was man Folkrock nannte, ist eng mit der Gruppe Fairport Convention verbunden. Nur hat sich die Zusammensetzung dieser Band, und damit ihr Stil, so häufig verändert, daß es ein witzloses Unterfangen ist, hier noch eine Kontinuität zu konstruieren. Legitimer Nachfolger der Fairport Convention, bester Interpret der Art von Musik, mit der sie berühmt wurde, ist heute Steeleye Span – und auch diese Gruppe will sich, wie man hört, der reinen Rockmusik zuwenden. Fairport (die inzwischen das Convention fallen ließ und deren Star heute der alte Folkie Dave Swarbrick ist) erinnert auf der hier besprochenen Platte nur mehr mit dem Titel „The Frog Up The Pump" an ihre Anfänge. „Our Band" etwa ist ein grotesk-witziges Rock-Stück mit Hitqualitäten, „Lay Me Down Easy" hat schwülen Gospelcharakter. Das ist alles in seiner Art hochmusikantisch und erfreulich anzuhören, bloß Fairport-Musik, wie sie die Fans erwarten mögen, ist das nicht. Ärgerlich, daß auf dem Cover nur bei der Hälfte der Gruppe die Instrumente angeführt sind. Verdient es etwa der bretonische Gitarrist Dan Ar Bras, der von Alan Stivell zu Fairport stieß, nicht, vorgestellt zu werden?
Th. R.

Fredl Fesl

Ritter Hadubrand; Das Vogelnest; Fensterstock Hiasl; Taxilied; Fußball-Lied; Der Wirt und sein Faß; Der Schimmel-Wirt; Der Königsjodler; Glocken-Song; Rauch; Der bayerische Stier; Kellnerin a Bier; Ade

Fredl Fesl (Geang, g)
Otto B. Hartmann (Produzent); Wolfgang Löper (Toningenieur)

CBS 81 167	22 DM
Musikalische Bewertung	7–8
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Kein schlechter Typ, der Fredl Fesl: Gewichtheber, Kunstschmied und Urbayer. Neben Willy Michl, dem Bluesbarden, und Viktor Gröber, dem privat Versponnenen, tritt er nun als dritter bayerischer Liedermacher oder besser Volkssänger, da Folklorebezogen, hervor. Schon der Dialekt verleiht ihm etwas Urwüchsiges. Dazu kommt seine witzig-trokkene Conference, kommen Spuren von Valentinschem Linksdenken und vor allem der Fundus bayerischer Folklore, wie Schnadahüpfl, Gstanzeln und Jodler, den der Fredl geschickt auswertet. Was zuviel Heimatschmalz hat – wie der Königsjodler –, wird durch haarsträubend falschen Vortrag demaskiert. Fesls Volkshumor wird hin und wieder durch schwache Satire („Fußball-Lied"), alte Witze („Vogelnest") oder Reim-Kalauer verwässert. Aber im Grunde macht sein Repertoire, das er in „religiöse, mythische, Liebes- und Ritterlieder" einzuteilen weiß, viel Spaß, vor allem, wenn's blödsinnig wird. Beispiel: Der Stamm der „Sowosama-Neger" heißt deshalb so, weil dieses Steppenvolk so klein ist, daß es immer hochspringen muß, um den Überblick zu behalten. Dabei ruft es: „so, wo samma?". – Mit 49 Minuten gute Laufzeit, das Publikum wirkt live mit.
Li.

A Young Person's Guide To King Crimson

Epitaph; Cadence & Cascade; Ladies Of The Road; I Talk To The Wind; Red; Starless; The Night Watch; Book Of Saturday; Peace – A Theme; Cat Food; Groon; Coda From Larks' Tongues In Aspic, Part I; Moonchild; Trio; In The Court Of The Crimson King

Robert Fripp (g, celeste, mellotron, pedal harmonium); Ian McDonald (woodwind, keyboards, mellotron, voc, g, fl, cl, as, perc); Greg Lake (bg, voc); Michael Giles (dr, perc, voc); Peter Sinfield (words & illumination, sounds & visions) Peter Giles (bg); Keith Tippet (p); Mel Collins (fl, sax, voc); Gordon Haksell (voc); Boz (bg, voc); Ian Wallace (dr, perc, voc); Judy Dyble (voc); John Wetton (bg, voc); William Bruford (perc, dr, voc); Robin Miller (oboe); David Cross (viol, voc); Jamie Muir (perc, voc); King Crimson und Robert Fripp (Produzenten); Robin Thompson, Andy Hendrikson, George Chkiantz (Toningenieure). Aufgenommen zwischen 1968 und 1974

Island 89 497 XC (2 LP)	
Musikalische Bewertung	10
Repertoirewert	2
Aufnahme-, Klangqualität	5–7
Oberfläche	4

King Crimson gehörte Ende der sechziger Jahre neben Soft Machine zu den ersten Gruppen, die die Rock-Musik – unter Einbeziehung von Elementen des Jazz, aber auch der sogenannten E-Musik – zu einer freieren, differenzierteren, auch schwierigeren Improvisationsmusik erweiterten. Das vorliegende Doppelalbum, das kokett einen Benjamin-Britten-Titel karikiert, gibt – übrigens auch mit einem beigelegten umfangreichen Textheft – einen guten Überblick über das Schaffen von King Crimson. Unveröffentlicht war davon bisher bloß die Version von „I Talk To The Wind".
Th. R.

Gordon Lightfoot – Summertime Dream

Race Among the Ruins; The Wreck of the Edmund Fitzgerald; I'm Not Supposed To Care; I'd Do It Again; Never Too Close; Protocol; The House You Live in; Summertime Dream; Spanish Moss; Too Many Clues in This Room

Gordon Lightfoot (voc, g); Terry Clements (g); Rick Haynes (b); Pee Wee Charles (steel-g); Barry Keane (dr, perc); Lenny Waronker und Gordon Lightfoot (Produzenten); Ken Friesen (Toningenieur). Aufgenommen ca. 1976

WEA REP 54 067	22 DM
Musikalische Bewertung	10
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	10
Oberfläche	9

Gordon Lightfoot gehört zu den wenigen Sängern, die einen unverwechselbaren Stil geprägt haben. Zwei Töne genügen, und man hat den erfolgreichen Kanadier erkannt. Die negative Seite der Medaille ist, daß sich Lightfoots Songs sehr ähneln und verbrauchen. Fans werden sich auch an dieser neuen Platte freuen, aber sie liefert fürwahr keine Überraschungen. Es sind wieder meist wehmütige Songs aus der Country-Ecke, mit dem Hauch von weiten Landschaften und Einsamkeit. Der Sound ist wie gewohnt bestimmt vom Wechselspiel zwischen akustischer und Steel-Gitarre.
Th. R.

Brain – History Of German Rock 1972–1976

It All Depends; Daytime; Hallogallo; Wonderful Music; Monza (rauf und runter); Der Elektrolurch; Dronsz; The Excursion Of Father Smith; Mindphaser (Excerpt); Sundance; Banana Flip; Wunderschätze; Earth (Angel)

Scorpions; Jane; Neu; Grobschnitt; Harmonia; Guru Guru; Novalis; Klaus Schulze; Release Music Orchestra. Aufgenommen zwischen 1971 und 1976

Metronome Brain 2/1 091 (2 LP)	
Musikalische Bewertung	0–9
Repertoirewert	0
Aufnahme-, Klangqualität	5–8
Oberfläche	8

Es gibt Fans, die schwören auf Deutsch-Rock. Der Rezensent gehört nicht dazu. Zwar gibt es bei uns eine Menge, was mit der internationalen Durchschnittsproduktion konkurrieren kann, daß aber mal etwas wirklich aus dem Rahmen fällt, aufhorchen läßt, einen eigenen Stil verrät, das ist selten. Allzuoft wird in Deutschland Einfallslosigkeit und Monotonie mit Intensität verwechselt, gerne verrennt man sich in Pseudotiefsinn oder Mystizismus elektronischer Sphärenklänge. Das bezeugt auch dieser Sampler, der einen Überblick über das Schaffen von neun Gruppen in den letzten fünf Jahren gibt. Sie haben nur eins gemeinsam: daß sie auf dem Brain-Label produzieren, das sich besonders um den Deutsch- oder – wie er in England genannt wird – Kraut-Rock bemüht. Erfreuliche Ausnahmen sind die Gruppen Grobschnitt und Guru Guru, die mit dem Schlagzeuger Mani Neumeier bei uns geradezu Pionierfunktion hatte und bei allen Rückschlägen nie in den üblichen musikalischen Stumpfsinn verfiel. Guru Guru hat auch begriffen, wie gut Humor der Musik bekommt. Da wird mit Spaß gespielt, und das überträgt sich auf den Hörer. Th. R.

Leon And Mary Russell – Wedding Album

Rainbow in Your Eyes; Like a Dream Come True; Love's Supposed To Be That Way; Fantasy; Satisfy You; You Are on My Mind; Lavender Blue (Dilly Dilly); Quiet Nights; Windsong; Daylight

Leon Russell (voc, keyboards, b, g, perc, vib); Mary Russell (voc, synthesizer, perc, p); Teddy Jack Eddy (dr); Steve Douglas (fl ensemble); Dennis Mansfield (dr); Richard Torrance (g); Roger Linn (g); David Miner (b, congas); Robert Wilson (b); Jim Horn (sax); Julius Wechter (marimba ensemble, p); Gregg Thomas (dr); Marty Grebb (sax); Ambrose Campbell (congas); Willie Weeks (b); Nigel Olsson (dr); Gary Rowles (g); Truman Thomas (el-p); Bobby Womack (g); Leon und Mary Russell (Produzenten); Roger Linn, John Harkin, Tom Russell, Bill Jobe, Dwayne Scott (Toningenieure). Aufgenommen 1976

WEA Paradise WB 56 244	22 DM
Musikalische Bewertung	7
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	10
Oberfläche	9

Leon Russell ist einer der großen Komponisten der Rock-Musik. Und er ist meist kein so guter Interpret seiner Songs. Seine krähende Stimme ist zu wenig wandlungsfähig, es fehlt ihr an der Kraft, die seine Lieder erfordern. Vieles läßt sich freilich mit Technik korrigieren. So auch auf der im Playback-Verfahren hergestellten LP, die Leon Russell mit seiner Frau Mary besang und die durchweg anspruchsvoll und hörenswert ist: Soul vor dem Abgleiten in den Disco-Sound. Th. R.

Ruphus – Let Your Light Shine

Sha Ba Wah; Nordlys; Corner; Second Corner; Let Your Light Shine; Grasse; Brain Boogie

Gudny Aspaas (voc); Håkon Graf (keyboards); Kjell Larsen (g); Asle Nilsen (b, fl); Thor Bendiksen (dr); Terje Rypdal (Produzent); Hans Petter Danielsen (Toningenieur). Aufgenommen im Dezember 1975

Metronome Brain 60 031	22 DM
Musikalische Bewertung	8
Repertoirewert	7
Aufnahme-, Klangqualität	6
Oberfläche	7

Björn J:son Lindh – Raggie

Love Machine; The Pond; Mannheim Rocket; Bike Voyage; Anniversary March; Raggie; Dry Country; Deer's Pasture; Persian Supermarket

Björn J:son Lindh (fl, keyboards); Ernie Watts (ts); Don Grusin (el-p); Lee Ritenour (g); Ken Wild (b); Joe Correro (dr); Joe Lala (perc); Jim Gilstrap (voc); Angie Johnson (voc); Jan Kohlin (tp); Ulf Adåker (tp); Ulf Andersson (ts, ss, cl, fl); Johan Stengård (bs); Jan Schaffer (g); Stefan Brolund (b); Malando Gassama (dr, perc); Mats Glenngård (el-viol); Ake Erikson (dr); Lars Carlsson (as); Barry Beckett (clavinet); Ken Bell (g); Jimmy Johnson (g); David Hood (b); Roger Hawkins (dr); Tom Roady (perc); Lars-Olof Kyndel (org); Americo Bellotto (tp); Bertil Lövgren (tp); Sven Larsson (tb); Lars Olofsson (tb); Jan Kling (ss, cl, fl); Björn J:son Lindh und Anders Burman (Produzenten); Rune Persson (Toningenieur). Aufgenommen zwischen Oktober 1975 und April 1976

Metronome 60 028 (MLP 15 597)	22 DM
Musikalische Bewertung	6
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	7

Jazz-Rock aus Skandinavien. Die norwegische Gruppe Ruphus, die seit sieben Jahren besteht und bei der seit der Aufnahme dieser Platte der Keyboard-Spieler ausgewechselt wurde, erinnert an den akademischen melodiösen Rock, den man von holländischen Gruppen kennt, aber auch an Frumpy oder Atlantis mit Inga Rumpf. Bei Ruphus spielt die instrumental eingesetzte Frauenstimme eine entscheidende Rolle, und Gudny Aspaas ist ein Name, den man sich merken sollte. Insgesamt besticht das Gruppenspiel von Ruphus. Nicht Aneinanderreihung von effekthascherischen Soli, sondern kollektives Musizieren kennzeichnet den Stil von Ruphus in ihren mal rockenden, mal lyrischen liedhaften Nummern. Terje Rypdal, der bedeutende Gitarrist, braucht sich für die Gruppe nicht zu schämen, deren LP er da produzierte. Bei zwei Nummern steigt er gar am Synthesizer ein.
Ganz anders die LP des schwedischen Flötisten Björn J:son Lindh, der – ein Kuriosum – auch die schwedische Version von Theodorakis- und Biermann-Liedern, gesungen von Lena Granhagen, arrangierte. Diese Platte ist, bei wechselnder Besetzung, ganz auf den Solisten zugeschnitten, der zwar hervorragend spielt, insgesamt aber kalt läßt. Da zockelt einer auf seinem Ego-Trip voran, und was schließlich im Genre des Soul und anderer modischer Strömungen herauskommt, ist nicht viel mehr als gehobener Disco-Sound. Th. R.

Deodato – Very Together

Peter Gunn; Spanish Boogie; Amani; Black Widow; Juanita; I Shot The Sheriff; Theme From Star Trek; Univac Loves You

Eumir Deodato (keyboards, synthesizer, perc, voc, arr, cond, producer); Marvin Stamm, Jon Faddis, Alan Rubin, John Gatchell (tp); Wayne Andre, Sam Burtis, Tom Malone (tb); Tony Price (tuba); Danny Mourose (ts, fl); Hubert Laws, Romeo Penque, William Slapin, William Hammond (fl); John Tropea, Jerry Friedman, David Spinoza, Ray Gomez (g); Will Lee, Anthony Jackson, Tony Levin (b); Chris Parker, Paul Marchetti, Steve Gadd, Nick Remo (dm); Rubens Bassini (cga, perc); Sammy Figuera (cga); Larry Fast (synthesizer programming); The Ellington Sisters (voc); string section (Kollektive Besetzung)

MCA 622847	22 DM
Musikalische Bewertung	8–7
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	9
Oberfläche	10–9

Auf seiner neuesten LP hat sich Deodato – nach „Zarathustra", „Rhapsody In Blue" und „Moonlight Serenade" – zur Abwechslung zwei Themamusiken berühmter TV-Serien vorgeknöpft: „Peter Gunn" und „Star Trek". Das alles ist über den umsatzbewährten Popleisten arrangiert und fest im Rhythmusschema des Rock verankert; dank der Mithilfe des Sambaspezialisten Rubens Bassini aber so stark latinisiert, daß Monotonie und Starrheit abgebaut scheinen. (Unter den diversen Perkussionsutensilien des Brasilianers ist diesmal auch sein Hotelzimmerschlüssel aus dem „Holiday Inn" verzeichnet.) Die Aufzählung der verschiedenen, von Deodato bedienten Keyboards, Synthesizer und sonstigen Klangerzeuger liest sich wie der Verkaufskatalog eines Elektrokonzerns – sogar ein „Programmierer" ist dem Retortenpark beigegeben (Larry Fast). Aber zum Glück sorgt der Leader dafür, daß die Technik nicht ins Uferlose wuchert, sondern musikalische Faktoren die Oberhand behalten. Die Platte ist exzellent produziert und aufgenommen (es werden nicht weniger als sechs Toningenieure angeführt); die Preßqualität verdient ein Sonderlob. Scha.

Patti Austin – End Of A Rainbow

Say You Love Me; In My Life; You Don't Have To Say You're Sorry; More Today Than Yesterday; Give It Time; There Is No Time; What's At The End Of A Rainbow; Sweet Sadie The Savior

Patti Austin (voc); David Matthews (arr); Randy Brecker (tp); Mike Brecker, Joe Farrell (ts); Ronnie Cuber (bs); Mike Abene (p); Richard Tee (p, el-p, clavinet); Barry Miles (synthesizer); Eric Gale, Steve Khan (g); Will Lee, Jeff Berlin, Chuck Rainey, Chuck Israels (b); Steve Gadd, Andy Newmark (dm); Ralph McDonald (perc); Gloria Agostini (harp); Vivian Cherry, Frank Floyd, Gwen Guthrie, Zachary Sanders (background vocals); string section. Aufgenommen im Frühjahr 1976
(Creed Taylor, Produzent; Joe Jorgensen, Alan Varner, Rudy Van Gelder, Tontechnik)

CTI 63 002 (Metronome)	22 DM
Musikalische Bewertung	7
Repertoirewert	5
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Patti Austin ist bis jetzt vornehmlich als Werbespot- und Background-Sängerin beschäftigt gewesen; in einer interessanten Multitrackaufnahme kann man ihr auf Lalo Schifrins neuestem Opus „Black Widow" begegnen. Dem begabten Nachwuchs hat nun Creed Taylor zur ersten Platte unter eigenem Namen verholfen – ein Debüt, bei dem sich der perfekte CTI-Produktionsapparat auszahlt. Pattis vokale Ausdehnung ist begrenzt – sie verfügt über kein sehr großes Organ –, aber wie geschickt sie ihre Pfunde verkauft, zeugt von der cleveren, gründlichen Studioschule, die sie durchlaufen hat. Wenn Patti von ihrer natürlichen Mittellage zur Kopfstimme übergeht, dann ist das nicht ohne Reiz und in der körperlichen Anspannung sogar recht kontaktverbreitend. Die von ihr selbst geschriebenen Songs sind zwar nicht gerade literaturbewegend oder grammyverdächtig, aber angesichts des in dieser Branche florierenden Schwachsinns immer noch erträglich. Der Titel mit den größten Hitaussichten ist allerdings der einzige des Albums, der nicht von ihr stammt: „More Today Than Yesterday" dürfte bei Erscheinen dieser Zeilen längst in die Charts vorgedrungen sein. Arrangementspezialist David Matthews hat sich an die erfolgsträchtige Mixtur aus Rock, Soul und Disco-Funk gehalten; der Qualitätspegel sinkt nie in die untere Hälfte ab. Sehr schön, wie die beiden ersten Titel jeder Seite ineinanderfließen: mit Hilfe der üppig besetzten String section sind Matthews stromliniengleiche Übergänge gelungen. Pattis Stimme ist sehr eng mit der dominanten Baßführung der Instrumente zusammengelegt und klanglich so gesteuert, daß die Gesangspartien etwas „verschleiert" und bewußt unplastisch erscheinen. Die Orchester- und die Vokalaufnahmen sind übrigens in getrennten Studios vorgenommen worden. Scha.

Folklore

Jodler della Val di Fassa

I Ladins

Quadrifoglio VDS 340	
Musikalische Bewertung	2
Repertoirewert	2
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	8

DER 1720 WATT TURM VON SANSUI

Durch Können und Erfahrung hat sich Sansui auf dem Verstärkersektor einen klangvollen Namen gemacht. Es begann mit der Entwicklung von hochwertigen Netztransformatoren - die heutigen Ringkerntrafos sind ein Beweis dafür. Nur wenige können sich mit diesen Qualitätsprodukten messen. Überzeugen Sie sich selbst.

Sansuis Spitzenklasse: die "Definition" Serie.

Meisterhaft im Klang und Design. Der BA 5000 mit stolzen 300 Watt RMS pro Kanal an 8 Ohm bei 20-20000 Hz beide Kanäle betrieben und einem Klirrgrad von weniger als 0.1%. Der BA 3000 mit 2 x 170 Watt an 8 Ohm bei 20-20000 Hz beide Kanäle betrieben und 0,05% Klirrgrad sowie für den Betrieb an beiden Endstufen. Der Vorverstäker CA 3000 mit extrem niedrigen Intermodulations-Verzerrungen von 0,03%. Die "Definition" Serie setzt neue Maßstäbe im Bau von hochwertigen Hi Fi-Anlagen.

Sansuis "Professional" Serie.

Leistungsstarke integrierte Verstärker, die selbst dem anspruchsvollsten Hi Fi-Enthusiasten gerecht werden. Der AU 20000 bietet 2 x 180 Watt an 8 Ohm bei 1000 Hz beide Kanäle betrieben und einen Klirrgrad von 0,05%, der AU 11000 2 x 120 Watt an 8 Ohm bei 1000 Hz beide Kanäle betrieben und einen Klirrgrad von 0,08% sowie der AU 9900 mit 2 x 90 Watt an 8 Ohm bei 1000 Hz beide Kanäle betrieben und 0,08% Klirrgrad.

Für beide Serien wurde von Sansui der Spitzentuner TU 9900 entwickelt. Ein Tuner mit einer Eingangsempfindlichkeit von 0,9μV (DIN), der in Leistung und Design den hochwertigen Bausteinen der "Definition" und der "Professional" Serie voll gerecht wird.

Wünschen Sie mehr Information über die "Neuen" von Sansui, dann fordern Sie den kostenlosen Spezialprospekt von Compo Hi Fi an oder überzeugen Sie sich durch Vorführung beim spezialisierten Fachhandel.



Alleinvertreter für die Bundesrepublik Deutschland:
Compo Hi Fi GmbH, 675 Kaiserslautern, Kohlenhofstrasse 2-4
Sansui Audio Europe N.V. - North Trade Building, Noorderlaan 133 - bus 1 - 2030-Antwerpen, Belgien
Sansui Electronics Corporation, 55-11 Queens Boulevard, Woodside, N.Y. 11377, USA
Sansui Electric Co. Ltd., 14-1, 2-chome, Izumi, Suginami-ku, Tokio 168, Japan

Ihre vorletzten Urständ feierte die vermarktete alpenländische Folklore in der Kino-Synthese von Krachleder, Frau Wirtin und Graf Bumms; die vorläufig letzten scheinen mit dem Alfred-Vohrer-Film „Das Schweigen im Walde" wieder auf Gemüt und Schicksal zu spekulieren. Bei alldem ist klar, daß die Suche nach einer „echten", von der Zivilisation unberührten älplerischen Musik heute illusorisch wäre. Seit rund hundert Jahren, seitdem die Schweiz als erster landschaftlicher Großraum vom Fremdenverkehr systematisch „erschlossen" wurde, gehört Folklore zum mehr und mehr kommerzialisierten Kultur-„Gut". Da Touristen keine Bartóks sind, stand auch keine liebevolle Konservierung „authentischer", will sagen urtümlicher, Folklore zur Debatte. Die Erfordernisse industrieller Unterhaltung und ein residualer kultureller Selbstbehauptungswille der Alpenländler pegelten sich auf ein Mittelmaß ein: das ist die Formel für (markt-) gängige Folklore insgesamt. Ihr entspricht auch die Jodlerplatte aus dem Val di Fassa in den Dolomiten. Die Gruppe „I Ladins" kombiniert mit einigem Geschick traditionelle Elemente mit „volkstümlichem" Allerweltsklang bis hin zu Tangorhythmus und elektrischer Gitarre. Die Jodelkunst selbst, das weitintervallige Vokalisieren mit häufigem Umschlag von Bruststimme in Falsett, wird freilich nur noch bescheiden und stereotyp gehandhabt; mit raffinierten Kanons oder Stimmkreuzungen gibt man sich nicht ab. Nur die Hälfte der Titel ist überhaupt der (hier schon reduzierten) Jodelei gewidmet; das übrige besteht aus geglättetem Trachtenkapellen-Trallala. Da die Platte weniger als eine halbe Stunde Musik enthält, kann man von einem reellen Angebot nicht sprechen. Grobschlächtige Aufnahmetechnik. H. K. J.

Musik från Tunesien (Musik aus Tunesien)

Caprice CAP 1 090 — 22 DM

Musikalische Bewertung	9
Repertoirewert	9
Aufnahme-, Klangqualität	7
Oberfläche	9

Diese schwedische Platte mit tunesischer Musik ist auch für deutsche Hörer sehr interessant, nicht zuletzt wegen der hervorragenden Einführungen (leider nur in schwedischer Sprache, aber dank vieler Notenbeispiele und Abbildungen doch einigermaßen „entschlüsselbar"). Aufgezeichnet wurden „geistliche" und „weltliche" Stücke, Beispiele der gesungenen und getanzten Volksmusik und der traditionellen Ritualmusik – beide Bereiche scheinen in den westarabischen Regionen weniger voneinander getrennt als in der abendländischen Kultur. Vielleicht rührt das daher, weil hier zahlreiche Sekten an einer „Popularisierung" des Kultus mitwirkten; weil Direktiven, wie sie von Rom aus auf die Sakralmusikentwicklung einwirkten, also nicht zum Tragen kamen, wie denn überhaupt die arabisch-islamische Kultur bis zum Aufkommen der osmanischen Herrschaft durch Vielfalt und Liberalität gekennzeichnet war. Anzunehmen, daß einige der hier aufgenommenen Stücke schon aus dieser frühen Periode stammen; die Kraft dieser Tradition wurde erst durch die Europäisierung und „Kulturindustrialisierung" unseres Jahrhunderts gebrochen. Fließend sind auch die Übergänge zwischen Kunst- und Volksmusik; beide Bereiche kommen auf der Platte zur Geltung, wobei die Kunstmusik vor allem durch reiche melodische Variabilität von der mehr rhythmusbetonten Volksmusik sich abhebt. Ein Teil der Aufnahmen hat durchaus Studioqualität; bei anderen (etwa dem dritten Take auf der zweiten Plattenseite) herrschten ungünstigere Aufnahmebedingungen, so daß die Relationen zwischen Stimmen und Instrumenten weniger befriedigen. H. K. J.

Unterhaltung

Abbi's sieben Zwerge – Dixie in der Gartenlaube

Wem Gott will rechte Gunst erweisen; Weißt du wieviel Sternlein stehn; Ännchen von Tharau; Wenn alle Brünnlein fließen; Horch, was kommt von draußen rein; Am Brunnen vor dem Tore; Ein Heller und ein Batzen; Das Wandern ist des Müllers Lust; Schlafe, mein Prinzchen, schlaf ein; Nun ade, du mein lieb Heimatland; Lang, lang ist's her; Was kommt dort von der Höh'; Hohe Tannen; Kuckuck; Ein Jäger aus Kurpfalz; Guter Mond; Der Mai ist gekommen; Ein treuer Husar; Mein Hut, der hat drei Ecken; Muß i denn; Ein Männlein steht im Walde; Es waren zwei Königskinder; Hamburger Veermaster; Es klappert die Mühle

Abbi Hübner (tp); Gert Goldenbow (tb); Lutz Jordan (as, ss, cl); Claus Möller (cl); Thomas Streckebach (p); Michael Schneider (b); Manfred Kowalewski (bjo); Thomas Danneberg (dr).

Telefunken 6.28 383 DP (2 LP) — 22 DM

Wie der Titel des Doppelalbums in schöner Offenheit verkündet, handelt es sich um „Dixieland in der Gartenlaube" gespielt von „Abbi's sieben Zwergen", das heißt um 24 Volks-, Wander-, Trink- und Kinderlieder im Gebrauchsjazz-Stil, der sich als muntere Geräuschkulisse für Schulfeste, Biergärten, Abiturfeten und Partygrills anbietet. Die sieben Zwerge sind identisch mit der Hamburger Oldtime-Gruppe „Abbi Hübner And His Low Dawn Wizzards". Keiner schämt sich hier für nichts, also: auf zum „Ringelpietz mit Anfassen!" – Verschiedentlich Vorhall. Li.

Bobby Hackett – Slows Après Minuit

Moonlight Serenade; Georgia; What's New; I Can't Get Started; Memories Of You; Blue Moon; Poor Butterfly; Adios; Because Of You; Moon River; The Good Life; Sugar Blues; I Wanna Be Around; I Left My Heart In San Francisco; Smile; Stranger in Paradise; And The Angels Sing; Joanna; Days Of Wine And Roses; Dreamsville; The Man With The Horn

Bobby Hackett (tp) mit großem Orchester
Produziert von Bob Morgan u. Manny Kellem. Aufgenommen 1963–1966

Epic EPC 88 020
(Phonogram-Import) (2 LP) — 29 DM

Musikalische Bewertung	10
Repertoirewert	10
Aufnahme-, Klangqualität	8
Oberfläche	9

Ein Doppelalbum mit „music for easy listening", wie man sie sich perfekter nicht wünschen kann. Seine berühmten Aufnahmen mit Jackie Gleason haben Bobby Hackett zu einem Spezialisten dieser Art gehobener, kultivierter Unterhaltung für die „Blaue Stunde" gemacht, und trotz vieler Nachahmer ist er auf diesem Gebiet immer tonangebend geblieben. Die vorliegenden Einspielungen sind zwar ohne Jackie Gleason entstanden, liegen aber genau auf der Linie der alten Capitol-Platten. Bobby Hacketts empfindsames, klangwarmes Mittelregisterspiel (das später, auf anderer Ebene, Ruby Braff in seinem Quartett mit George Barnes fortgeführt hat) ist exakt dem betörend sinnlichen Streicher-Background angepaßt, der mit gedämpftem Blech und zarten Holzbläserakzenten Sehnsucht und Mitternachtsstimmung heraufbeschwört. Das Ganze ist äußerst gekonnt und geschmackvoll arrangiert, basierend auf einem Sortiment bewährter und kongruenter Standards, wie sie seit jeher mit Namen wie Eubie Blake, Vernon Duke, Charles Chaplin („Smile"), Gershwin, Carmichael und Mancini in Verbindung gebracht werden. Raumfüllender, spektraler Stereosound, unter Beibehaltung der für den Gesamteindruck wichtigen Intimität. Auch bei stark abgeschwächten Höhen ist die Brillanz immer noch sehr gut. Nähere Angaben sucht man auf Hülle und Etikett vergebens, aber ein Blick in einschlägige Hackett-Discographien verrät, daß es sich hier um Aufnahmen aus den Jahren 1963–1966 handelt, teils englischer Provenienz (mit dem Orchester Johnnie Spence), teils mit amerikanischen Studiogruppen, die bekannte Jazzer wie Dick Hyman, George Barnes, Bucky Pizzarelli u. a. aufzuweisen haben. Scha.

Ferrè/Aragon – L'affiche rouge

L'affiche rouge; Tu n'en reviendras pas; Est-ce ainsi que les hommes vivent?; Il n'aurait fallu; Les fourreurs; Blues; Elsa; L'étrangère; Je chante pour passer le temps; Je t'aime tant

J.-M. Defaye (Musikalische Leitung). Aufgenommen ca. 1976?

Metronome Barclay 66. 009 — 22 DM

Musikalische Bewertung	8
Repertoirewert	6
Aufnahme-, Klangqualität	10
Oberfläche	7

Léo Ferré ist der Intellektuelle unter den französischen Chansonniers. Er sucht sich fast immer hochkarätige literarische Vorlagen für seine Lieder. Seine Interpretation ist frei von strahlendem Glamour, er bevorzugt den intimen Ton, auch mal den ironisch-aggressiven Gestus. Immer ist Ferrés Gesang von großer Klarheit und Verständlichkeit, manchmal freilich – etwa beim Titel „Elsa" – stört der orchestrale Aufwand, irritieren die Hintergrund-Chöre. Gleich im nächsten Chanson freilich, das seine musikalische Inspiration aus der rumänischen Folklore bezieht, kommt das muntere Arrangement dem Werk sehr zugute. Ferrés Aragon-Vertonungen sind nicht neu und sie haben in Frankreich zur Popularisierung von Aragons Poesie beigetragen. Ob es sich bei der vorliegenden Platte um eine Neuaufnahme handelt oder ob da ältere französische Einspielungen bloß auf den deutschen Markt gebracht wurden, läßt sich am Cover leider nicht ablesen. Th. R.

Lalo Schifrin – Black Widow

Black Widow; Flamingo; Ouiet Village; Moonglow; Jaws; Baia; Turning Point; Dragonfly

Lalo Schifrin (keyboards, ld, arr); Jon Faddis (tp); Pepper Adams, Joe Farrell, Jerry Dodgion, Hubert Laws, George Marge (sax, fl); Wayne Andre, Billy Campbell, Barry Rogers, Dave Taylor (tb); Anthony Jackson (b); And Newmark (dr); Don Alias, Carlos Martin, Carter Collins, Sue Evans (perc); Eric Gale, Jerry Friedman, John Tropea (g); Streicher; Background Vocals; Creed Taylos (Produzent); Joe Jorgensen (Toningenieur); aufgenommen im März 1976

CTI 63 001 — 22 DM

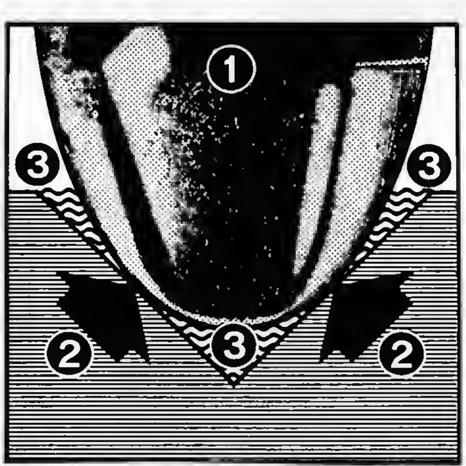
Mit Wehmut denkt man zurück an Lalo Schifrins hervorragende Verve-Platten aus der Zeit um 1966, etwa die genial-witzige Marquis-de-Sade-Huldigung „The Dissection And Reconstruction . . ." mit dem Wahnsinnskopf auf der Hülle, an die Collaboration mit Cal Tjader „Several Shades Of Jade" oder die Jazz-Messe „Rock Requiem" von 1971 . . . . Inzwischen ist er ganz den Zwängen, Verlockungen und Maschen der Filmmusik verfallen. Das mag als Ergänzung und Verstärkung des optischen Geschehens reizvoll sein, als Musik pur steht es nicht mehr dafür. Da droht immer irgendwo das Verhängnis, scheint langsam eine Hand den Pistolenlauf aus dem Halbschatten zu erheben . . .: Krimi-Time auf der Mattscheibe. Wer die dramatisch-monotone Filmmusik zum „Weißen Hai" („Jaws") mag, bekommt sie hier geliefert. Auch die restlichen Stücke lassen die Handschrift eines Routiniers erkennen, der u. a. die TV-Serien „Mission: Impossible" und „Mannix" musikalisch unterlegt hat. – Der Klang ist passabel; besondere Effekte, die vom Charakter der Musik her denkbar wären, sind jedoch nicht zu entdecken. Li.

Die Nadel Ihres Plattenspielers drückt mit 5,78 Tonnen/cm² auf die Plattenrille*

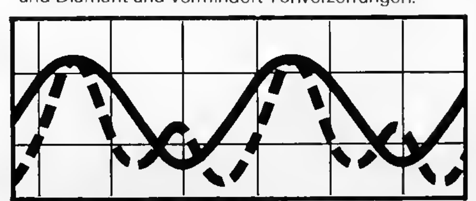
*bei einer Auflagekraft von 1,5 p (ca. 1,5 g)

...und dieser enorme Druck zwischen Nadel und Schallplatte bewirkt im mikroskopisch kleinen Bereich der Tonabnahme erst noch Temperaturen von mehreren hundert Grad. Kein Wunder, nützen sich Platte und Diamant ohne Lencoclean L rasch ab. Bis zur Zerstörung.

Mit Lencoclean L dagegen geniessen Sie die volle Klangqualität Ihrer kostbaren LP noch nach Jahren. Sie verringern dazu den Verschleiss der Abtastnadel um 50%. Und die Plattenrillen bleiben von Staub und von anderen Ursachen störender Nebengeräusche frei.



Die Abtastnadel ❶ liegt auf den Flanken ❷ der Tonrille. Druck: 5,78 t/cm². Die Nadel gleitet in der kühlenden Lencoclean-Flüssigkeit ❸. Dies schont Platte und Diamant und vermindert Tonverzerrungen.



Oszillogramm. Die gestrichelte Kurve (Tonverzerrungen) entsteht **ohne**, die ausgezogene Kurve (nahe der Idealkurve) **mit** Lencoclean L.

Lencoclean L entfernt während des Abspielens allen faserigen Staub von der Plattenoberfläche. Die Lencoclean-Flüssigkeit Super Tonic entfernt körnigen Staub und andere störende Fremdkörper aus den Plattenrillen. Lencoclean L vermeidet auch jede elektrostatische Ladung und die damit verbundenen Geräusche.

Die Abspielnadel gleitet in der kühlenden Flüssigkeit. Das verringert die enorme Reibung, verhindert Beschädigungen der Tonschrift und macht die Tonwiedergabe optimal verzerrungsfrei.

Lencoclean Super Tonic verdunstet nach dem Abspielvorgang, hinterläßt keinerlei Rückstände auf den Schallplatten und ist völlig unschädlich.

Die preisgünstige Lencoclean L-Plattenpflegevorrichtung läßt sich leicht auf die meisten Plattenspieler montieren.

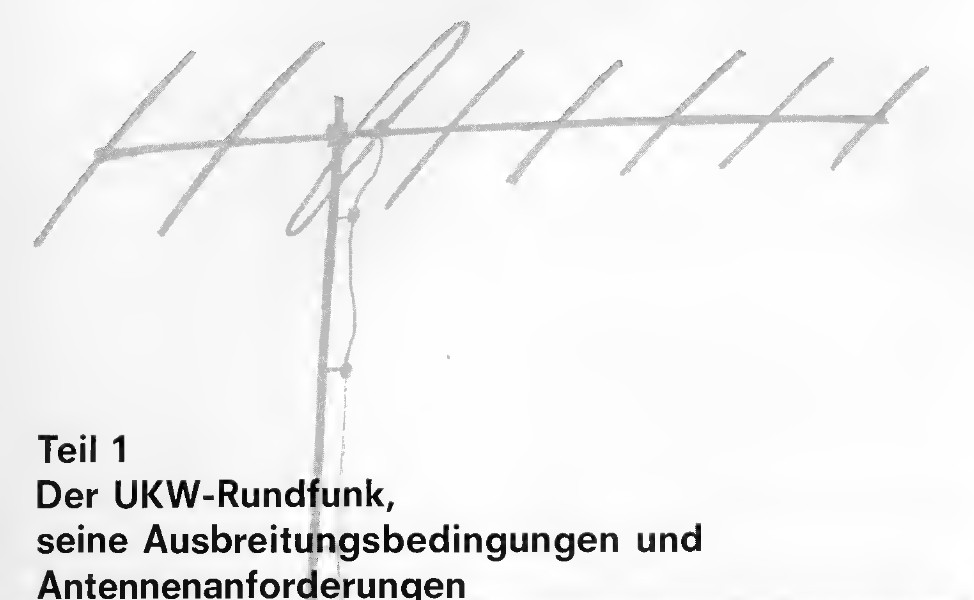
Lieferung über den Fachhandel.
Bezugsquellennachweis:
RANK AUDIO VISUAL GMBH
Haldenstieg 3, Postfach 61 01 67,
2000 Hamburg 61

Lenco

Lencoclean «L»

verlängert das Leben von Platte und Diamant.

UKW-Antennen



Teil 1
Der UKW-Rundfunk, seine Ausbreitungsbedingungen und Antennenanforderungen

Besitzer von HiFi-Empfängern klagen recht häufig darüber, daß sie die Programme ihrer Rundfunkanstalt und/oder die anderer Sender stereophon nicht einwandfrei, d. h. nur mit Rauschen, Zirpen oder gar verzerrt hören können. Häufig wird dann den Sendern die Schuld an diesen Mängeln zugeschoben. Geht man derartigen Beschwerden nach, so stellt sich oftmals heraus, daß entweder keine den jeweiligen Umgebungsbedingungen gerecht werdende UKW-Antenne benutzt wird und/oder die Entfernung zu dem gewünschten UKW-Sender zu groß ist. Um Enttäuschungen und Fehlentscheidungen vermeiden zu helfen, möchten wir unseren Lesern möglichst leicht verständliche Informationen darüber geben, welche UKW-Empfangsmöglichkeiten in Abhängigkeit von dem jeweiligen Wohnort und dessen Geländegegebenheiten grundsätzlich erwartet werden können und welcher Antennenaufwand hierfür getrieben werden muß. Die weitverbreitete Meinung, daß ein Empfänger der Spitzenklasse eine gute UKW-Antenne überflüssig mache, ist völlig falsch. Im Gegenteil. Erst an einer solchen kann ein Empfänger seine volle, auch von den jeweiligen Wohnortbedingungen abhängige Leistung erbringen.



Ausbreitungsbedingungen

Für die richtige Beurteilung der Empfangsmöglichkeiten im UKW-Bereich ist es zunächst wesentlich zu wissen, daß sich die Ausbreitungsbedingungen der Ultrakurzwellen deutlich von denen des Mittelwellenbereichs unterscheiden. Mittelwellensender strahlen eine Boden- sowie eine Raumwelle aus. Die erste verläuft, fast unabhängig von den topographischen Gegebenheiten eines Gebietes, entlang der Erdoberfläche. Dies bedeutet, daß man sie innerhalb eines bestimmten Radius, dessen Größe unter anderem von der Senderleistung abhängig ist, selbst in engen oder tief eingeschnittenen Tälern oder in Städten selbst zwischen Hochhäusern ohne weiteres empfangen kann. Die Raumwelle hingegen wird von der Senderantenne in den freien Raum abgestrahlt. Während der Abend- und Nachtstunden wird sie von der dort zwischen 80 und 200 km über der Erdoberfläche befindlichen Heaviside-Schicht wieder reflektiert. Die Intensität der Raumwelle wird in der freien Atmosphäre zwangsläufig wesentlich weniger geschwächt als die der Bodenwelle. Hieraus erklärt sich die große Reichweite der Mittelwellensender nach Einbruch der Dunkelheit. Ein großer Teil von Rundfunkhörern überträgt nun die Ausbreitungsbedingungen der Mittelwelle unbewußt auf den UKW-Bereich. Derartige Annahmen sind jedoch aus folgenden Gründen unzutreffend: Die Ausbreitungsbedingungen der Ultrakurzwelle zeigen große Verwandtschaft mit denen der Lichtstrahlen. Mit Ausnahme einer relativ geringen und mit steigender Frequenz abnehmenden Beugungsfähigkeit pflanzen sich die Ultrakurzwellen ebenso wie die Lichtstrahlen geradlinig fort. Sie folgen also weder dem Verlauf der Erdoberfläche noch werden sie von der Heaviside-Schicht reflektiert. Daraus ergibt sich, daß für die Reichweite und Ausbreitungsbedingungen der Ultrakurzwelle „quasi-optische Bedingungen" gelten, der Versorgungsradius eines UKW-Senders also begrenzt ist. Die Lichstrahlen reichen bei einem freien Strahlungsfeld bis an den sichtbaren Horizontrand. Bei den Ultrakurzwellen ist infolge ihrer im Vergleich zu den Lichtstrahlen größeren Wellenlänge und der hierdurch entstehenden geringen Beugung deren Reichweite unter sonst gleichen Voraussetzungen um ca. 35% größer. Eine Lichtquelle kann bei freiem Strahlungsfeld, weitgehend unabhängig von ihrer Leuchtkraft, um so weiter zu sehen sein, je höher sie angebracht ist. Selbst bei wesentlicher Steigerung ihrer Leuchtkraft, entsprechend Leistung, wird diese Lichtquelle bis zur Begrenzungslinie des Horizontes lediglich heller, d. h. kräftiger, wahrgenommen. Sie kann aber nach wie vor jenseits dieser Begrenzungslinie nicht mehr gesehen werden (Bild 1). Praktisch das gleiche gilt bei freiem Strahlungsfeld für die Reichweite eines UKW-Senders. Auch sie läßt sich durch eine Erhöhung seiner Leistung nicht über diese naturgesetzlich vorgegebene Grenze hinaus erweitern. Soweit ein UKW-Sender in einer beliebigen Himmelsrichtung ein freies Strahlungsfeld aufweist, kann dessen Reichweite mit der Formel $d = 4{,}15 \cdot (\sqrt{h_1} + \sqrt{h_2})$ berechnet werden. Hierbei bedeutet „d" die Entfernung zwischen Sender und Empfänger, „h_1" die Gesamthöhe der Senderantenne, „h^2" die Gesamthöhe der Empfängerantenne über der Meeresoberfläche, d. h. Normalnull. In der vorgenannten Gleichung ist die Erdkrümmung bereits berücksichtigt. Soll bei gegebener Entfernung zwischen zwei Standorten die Höhe der Erdkrümmung, z. B. zwecks Anfertigung eines Geländeschnittes, berechnet werden, so lautet die Formel hierfür $h = d^2/51$.

Außer der Ähnlichkeit bezüglich ihrer Ausbreitungsbedingungen und Reichweite sind zwischen Licht- und Ultrakurzwellen weitere vergleichbare Merkmale vorhanden. Bei einem Leuchtturm z. B. verhindert man durch geeignete Spiegelsysteme, daß dessen Lichtstrahlen nutzlos nach oben, d. h. in den freien Raum strahlen. Stattdessen bündelt man alle von seiner Lichtquelle ausgehenden Strahlen in horizontale Richtung und erreicht damit, daß bei gleicher Energiemenge eine wesentliche Erhöhung der Leuchtkraft, sprich Helligkeit, bis an die Reichweitengrenze des Lichtstrahles erzielt wird. In ähnlicher Weise lassen sich auch die Ultrakurzwellen in ihrer Strahlungsebene und Strahlungsrichtung beeinflussen bzw. bündeln. Da Ultrakurzwellen nicht von der Heaviside-Schicht reflektiert werden, wäre es Energieverschwendung, eine Senderantenne auch in der vertikalen Ebene, d. h. in den freien Raum strahlen zu lassen. Im Gegensatz zum Mittelwellenbetrieb sorgt man deshalb bei UKW-Sendern durch geeignete Maßnahmen, die in späteren Abschnitten näher erläutert werden, dafür, daß die gesamte vom Sender gelieferte Hochfrequenzenergie nur horizontal abgestrahlt wird. Durch diese Zusammenfassung in der horizontalen Ebene entsteht bei gleichem Energieaufwand ein wesentlicher Gewinn an Strahlungsleistung. Ebenso wie bei dem Leuchtturmbeispiel steht damit bis an die Reichweitengrenze der UKW-Strahleranlage eine deutlich größere Senderfeldstärke zur Verfügung.

Die Geländevoraussetzungen ergeben für einen UKW-Sender nur in wenigen Ausnahmefällen das in Bild 1 dargestellte und nach

EINMALIG
WAS SIE ERLEBEN WENN SIE DEN NEUEN
KOSS HV-1A
AUFSETZEN

Gepolsterter Lederbezug

Verstellbarer Kopfbügel

auch mit Lautstärkereglern erhältlich (Modell HV-1 LC)

Spiralkabel ca. 3 m dehnbar

Weicher akustischer Schaumstoff, Ohrkissen für höchsten Komfort!

Neues 10 Oktaven „Decilite"-Element 15–20 000 Hz

Anschluß-Impedanz 4–600 Ohm Auf Wunsch Würfelstecker

In der September-Ausgabe 1974 sagte die Zeitschrift „fono forum" über das vorherige Modell (HV-1) es **„ist ohne Einschränkung in die Spitzenklasse der dynamischen Systeme einzustufen, wobei die Preis-Qualitäts-Relation uns immer noch sehr günstig erscheint".**

In der Juni 1975 Ausgabe der HiFi Stereophonie wurde das neue Modell HV-1A (oben abgebildet) getestet . . . das Gesamturteil **„Hervorragender Kopfhörer".**

Wie diese Kopfhörer im Verhältnis zu anderen, darunter Elektrostaten, die bis viermal so teuer sind, beurteilt wurden, können Sie in den Tests lesen. Schreiben Sie uns eine Postkarte oder rufen Sie an; wir senden Ihnen gerne eine Kopie der Testberichte. Stichwort: **„Einmalig".**

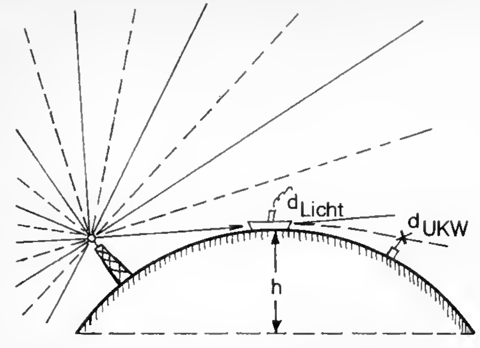
Besuchen Sie Ihren HiFi-Radio-Fachhändler und fragen Sie nach dem 280 g leichten KOSS HV-1 A.

. . . damit sie mehr freude an musik haben



KOSS GmbH., 6000 Frankfurt am Main 50, Heddernheimer Landstraße 155, Telefon (0611) 582006-9

Vertreten in Österreich durch: Othmar Schimek, 5016 Salzburg, Willibald-Hauthaler-Straße 23
1070 Wien, Siebensterngasse 13



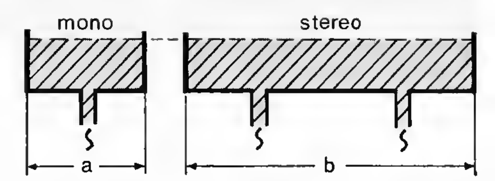
1 Ausbreitung und Reichweite von horizontal und vertikal nicht gerichteten Lichtstrahlen und Ultrakurzwellen
h = Erdüberhöhung; — Lichtstrahl; --- Ultrakurzwelle; d_{Licht} Reichweite des Lichts; d_{UKW} Reichweite der Ultrakurzwellen, jeweils im freien Strahlungsfeld

allen Himmelsrichtungen ideal freie Strahlungsfeld. Trotz sorgsam ausgewählter Standorte auf Bergkuppen und trotz hoher Antennentürme wird hierdurch zwangsläufig der Versorgungsbereich eines UKW-Senders verkleinert. Wie die UKW-Senderkarten beweisen, ist also zur Versorgung der Gesamtfläche einer Rundfunkanstalt eine relativ große Anzahl von UKW-Sendern erforderlich, dennoch ergeben sich an manchen Empfängerstandorten noch zusätzliche Schwierigkeiten. So gelangen beispielsweise die Ultrakurzwellen sogar eines nahegelegenen Senders nicht oder nur stark gedämpft in ein tief eingeschnittenes Tal, eine andere Erscheinung ist den sogenannten „Hochhausgeschädigten" aus eigener bitterer Erfahrung wohlbekannt, nämlich daß die Eisenbetonmassen dieser Bauwerke die Feldstärke eines UKW-Senders derart stark dämpfen, daß häufig kein einwandfreier Empfang mehr möglich ist.
Zur Verdeutlichung der Gesamtsituation zeigt Bild 2 einen für das Versorgungsgebiet vieler Sender typischen Querschnitt verschiedener Empfangsbedingungen. Für Mono-Betrieb sind diese an den Standorten „A" bis „E", bei „H", „I" und „L" völlig unproblematisch. Bei den mit „F" und „K" bezeichneten Punkten wird kein einwandfreier Empfang möglich sein, weil sie völlig im Wellenschatten liegen. Etwas günstiger sind die Verhältnisse bei „G", weil diese Standortfläche von den Ultrakurzwellen infolge Wellenbeugung über Reflexion erreicht werden kann.

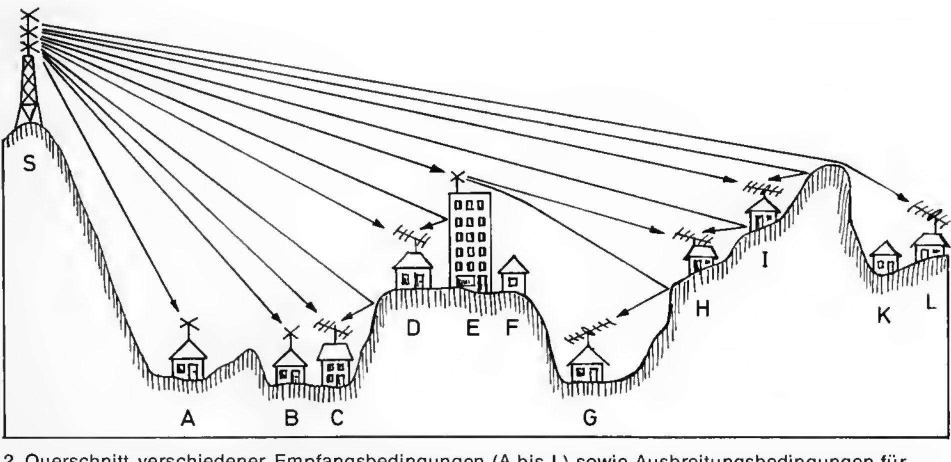
Um auch bei Stereo-Rundfunkwiedergabe störendes Rauschen, Zirpen oder Zwitschern zu vermeiden, müssen auf der Empfangsseite durchweg höhere Anforderungen an die Antennenanlage gestellt werden. Warum dies? Die Darstellungen in Bild 3 sollen das Verständnis hierfür erleichtern. Ähnlich wie bei dem schmäleren Wasserkanal „a" wird für Mono-Sendungen nur ein schmälerer, nämlich von 40 bis 15000 Hz reichender Übertragungskanal benötigt. Um aber bei Stereo-Sendungen die beiden von 40 bis 15000 Hz reichenden Übertragungskanäle einschließlich des hierfür erforderlichen Pilottones ohne gegenseitige Beeinflussung auf der gleichen Trägerwelle des UKW-Senders ausstrahlen zu können, müssen diese frequenzmäßig nebeneinander angeordnet werden. Daher wird sender- und empfängerseitig, ähnlich wie beim Wasserweg „b", ein breiterer Übertragungskanal benötigt. Er umfaßt den Frequenzbereich von 40 bis 53000 Hz. In Bild 3 erfordert der Kanal „b" für gleiche Pegelhöhe „h" wie im Kanal „a" eine wesentlich größere Wassermenge. Entsprechendes gilt ebenso für den Stereo-Empfang. Um hierbei den gleichen Signal-Rauschspannungsabstand wie bei Mono-Betrieb zu erzielen, ist eine etwa 10fach höhere Antennenspannung erforderlich. Rauschen beim Stereo-Empfang ist also ein eindeutiges Merkmal dafür, daß keine ausreichend große Antennenspannung zur Verfügung steht.

Empfangsbeeinflussungen durch Reflexionen

Zurück zu Bild 2. Es zeigt u. a., daß die Wellen eines UKW-Senders die Empfangsantennen häufig nicht nur direkt, sondern infolge von Reflexionen auch über einen Umweg und damit zeitverzögert erreichen. Die Ultrakurzwellensender arbeiten mit Frequenzmodulation. Hierbei entstehen zwischen direkten und reflektierten Senderstrahlen Überlagerungen. Sie verursachen beim empfangenen Signal Oberschwingungen mit dessen 3facher Frequenz. Soweit diese in den Übertragungsbereich fallen, können sie Zirpen, Zwitschern oder hörbare Verzerrungen hervorrufen.
Derartiger Mehrwegeempfang wirkt sich dann am störendsten aus, wenn hierbei für die Modulationsfrequenz eine Phasenverschiebung von 90° entsteht. Dies ist dann der Fall, wenn der Zeitunterschied für den Spannungsverlauf des über den direkten und reflektierten Sendestrahl ankommenden Nutzsignales einem Viertel der Dauer einer Schwingung der jeweiligen Modulationsfrequenz entspricht. Bei z. B. 1 kHz beträgt der Zeitunterschied 1/1000 : 4 = 250 µs, bei 5 kHz = 50 µs und bei 15 kHz = 16,7 µs. Die elektromagnetischen Wellen pflanzen sich mit einer Geschwindigkeit von 300000 km/s fort. Bei einer Modulationsfrequenz von 1 kHz entspricht also der oben angegebene Zeitunterschied einer Entfernung von 300000 · 0,00025 = 75 km, bei 5 kHz = 15 km und bei 15 kHz = 5 km. Die Strecke zwischen reflektierendem Objekt und Empfangsantenne entspricht dann der Hälfte der Umwegentfernung, also 37,5 km, 7,5 km und 2,5 km. Da bei reflektierten Wellen deren Feldstärke annähernd linear mit der zurückgelegten Entfernung abnimmt, wird die Störmöglichkeit durch Mehrwegeempfang um so größer, je breiter der übertragene Frequenzbereich ist. Natürlich können auch reflektionsbedingte Empfangsstörungen entstehen, wenn die Phasenverschiebung für die Tonfrequenzspannung zwischen direkter und reflektierter Welle kleiner oder größer als 90° ist. Mit kleiner oder größer werdendem Phasenunterschied nimmt auch die Störamplitude ab. Sie sinkt bei einer Phasenverschiebung von etwa 10°, entsprechend 1/9 der vorgenannten Reflexionsentfernungen, selbst für hohe Frequenzen bei Stereo-Betrieb unter die Wahrnehmbarkeitsgrenze.
Bei monauralen Rundfunksendungen wird, wie bereits gezeigt, lediglich der Tonfrequenzbereich von 40 bis 15000 Hz übertragen. Da aber Reflexionsstörungen sich hauptsächlich als 3. Oberschwingung der Nutzmodulation bemerkbar machen, bildet hierfür bei Mono-Betrieb 5 kHz (3. Oberschwingung hierzu = 15 kHz) die obere Grenzfrequenz. Bei dieser Frequenz aber beträgt der für eine maximale Störamplitude erforderliche Gesamtumweg der reflektierten Welle bereits 15 km, die Entfernung vom reflektierenden Objekt somit 7,5 km. Bei einem so langen Weg jedoch ist die Abnahme der Feldstärke der reflektierten Welle gegenüber der direkten Welle bereits so groß, daß nur unter sehr ungünstigen Umgebungsbedingungen Empfangsbeeinflussungen entstehen können. Der monaurale UKW-Empfang ist daher gegen Reflexionsstörungen weitgehend unempfindlich!
Schwieriger hingegen ist die Situation bei Stereo-Betrieb. Zur Unterbringung der beiden Sendekanäle benötigt man einen Übertragungsbereich von 40 bis 53000 Hz, die 3. Oberschwingung von 15 kHz (= 45 kHz) liegt also noch im übertragenen Frequenzband und kann daher Reflexionsstörungen verursachen. Dies wirkt sich um so stärker aus, als ja der Umweg der reflektierten Welle bei 15 kHz nur 1/3 so lang ist wie bei 5 kHz und deshalb die reflektierte Welle mit etwa der 3fachen Feldstärke einfällt. Der Stereo-Empfang ist daher für Reflexionsstörungen anfälliger als der Mono-Empfang!



3 Mengenvergleich zur Verdeutlichung des unterschiedlichen Antennenspannungsbedarfs bei Mono- und Stereo-Betrieb



2 Querschnitt verschiedener Empfangsbedingungen (A bis L) sowie Ausbreitungsbedingungen für horizontal gebündelte Ultrakurzwellen

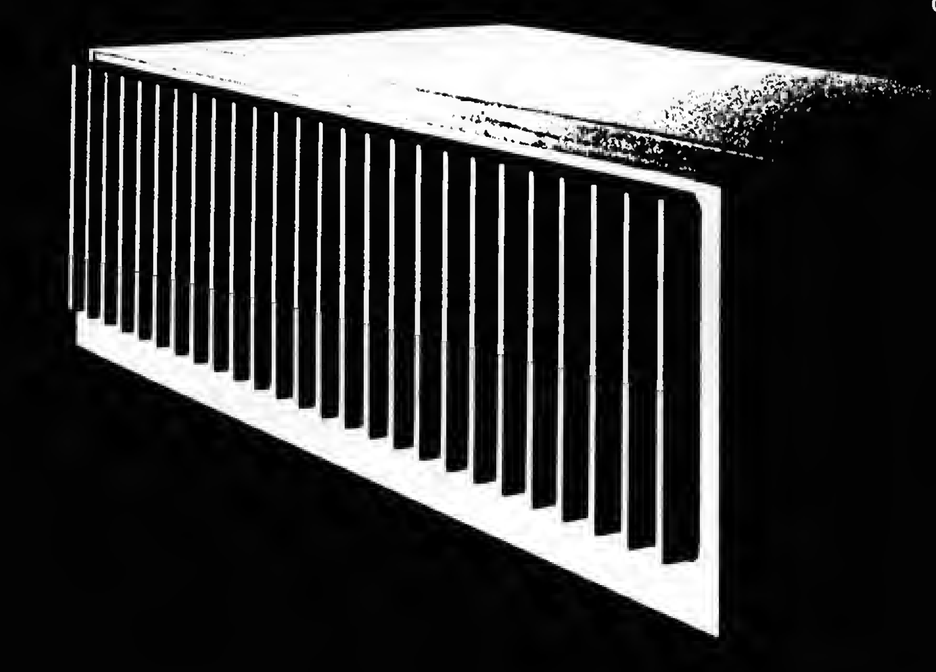
QUAD erat demonstrandum.

(lat.: was zu beweisen war.)

Schlußfolgerung

Die Nichtlinearität, eine Folge der diodenähnlichen Kennlinie der Endtransistoren (welche mehr oder weniger mit einer richtigen Ruhestromeinstellung bewältigt werden kann), ist bei Verwendung des Quad-Prinzips gänzlich aus der Welt geschaffen. Hierbei spielen die (passiven) Komponenten Z_1 bis Z_2 eine wichtige Rolle, der Einfluß der aktiven Bauelemente ist von untergeordneter Bedeutung. Die Endstufe T1, T2 bedarf keiner Ruhestromeinstellung, damit entfallen eine Menge Probleme durch Anwendung eines äußerst einfachen Prinzips, wie man sieht: Quad erat demonstrandum!

(Elektor 10/75)



... und trotzdem:

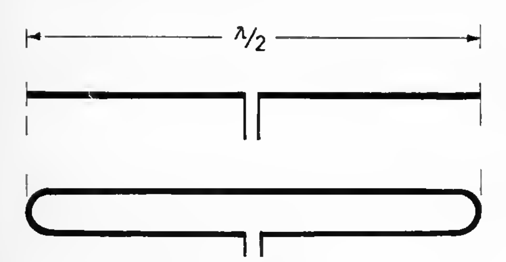
Quad 405-Preissenkung 10/76

Testbericht: Quad 405-Fonoforum 7/76 Testbericht: Quad 405-Funkschau 16/76 Testbericht: Quad 405-Nachtrag Fonoforum 10/76 Testbericht: Quad 405-Vergleichstest Hifi Stereophonie 10/76

Quad 405-stabile 2 × 100 W Sinus - Testberichte anfordern · Scope Electronics 2 Hamburg 20, Curschmannstr. 20 Tel.: 040/47 42 22 Tlx.: 0211699

UKW-Antennen

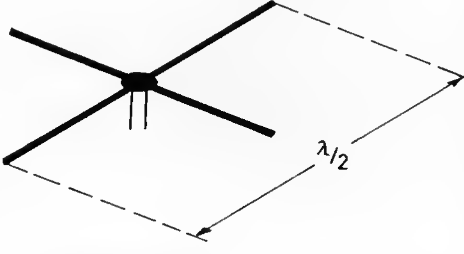
Wie bereits in der Einleitung gesagt, ist es – entsprechend den jeweiligen Geländegegebenheiten des Empfangsortes, seiner Lage sowie Entfernung zu dem bzw. den UKW-Sendern und den topographischen Bedingungen zwischen diesen Punkten – wichtig zu wissen, welcher Aufwand für eine UKW-Antennenanlage jeweils sinnvoll erscheint. Sowohl für den UKW- als auch Fernsehempfang werden Dipolantennen in ihren vielfältigen Ausführungsmöglichkeiten verwendet. Deren Grundformen zeigt Bild 4. In der Praxis wird als Empfangsantenne fast ausnahmslos der Faltdipol benutzt. Er besitzt, im Vergleich zur Dipolform „a" eine größere Durchlaßbandbreite und damit eine gleichmäßigere Energieverteilung innerhalb seines Betriebsfrequenzbereiches. Für UKW- und Fernsehantennen wird heute ausschließlich der Halbwellen($\lambda/2$)-Dipol verwendet, dessen Stablänge etwa der halben Betriebswellenlänge entspricht, da dieser unabhängig von der Vielzahl der möglichen Kombinationen und Formen elektrisch und abmessungsmäßig die besten Voraussetzungen bietet. Da die Frequenzen für das 2. und 3. Fernsehprogramm höher und damit deren Wellenlängen kürzer sind als die des 1. Fernsehprogrammes, sind hierfür auch kürzere Dipolstäbe erforderlich. Der UKW-Rundfunk wiederum arbeitet mit deutlich größeren Wellenlängen (3,42 bis 2,93 m), d. h. niedrigeren Frequenzen (87,6 bis 102,5 MHz), als das Fernsehen, für ihn sind deshalb auch entsprechend längere Dipolstäbe erforderlich. Hieraus wird selbst für den Laien folgendes erkennbar: Für einwandfreien UKW-Empfang kann eine bereits vorhandene, aber nur für das Fernsehen ausgelegte Antennenanlage selbst dann nicht mitverwendet werden, wenn sich der UKW- und der Fernsehsender am selben Standort befinden.



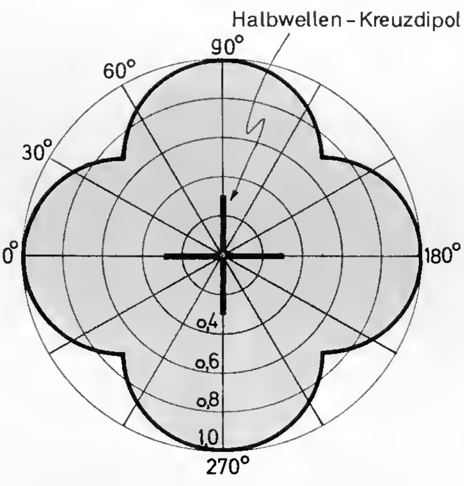
4 Halbwellendipol (oben) und Halbwellenfaltdipol

5 Horizontal- (oben) und Vertikal-Richtdiagramm eines Halbwellen- oder -faltdipols

Die Empfindlichkeit der in Bild 4 dargestellten Dipole ist nicht nach allen Richtungen gleich groß. Zeigt nämlich ein solcher Dipol mit seiner Breitseite auf einen Sender, so liefert er eine wesentlich größere Hochfrequenzleistung, als wenn seine Längsachse auf denselben Sender gerichtet ist. Ein derartiger einfacher Dipol hat in seiner horizontalen Ebene eine doppelseitige, achterförmige Vorzugsempfangsrichtung (Bild 5a). Er liefert somit aus diesen beiden Horizontalebenen eine Hochfrequenzleistung an den Empfängereingang, die der Senderfeldstärke am jeweiligen Empfangsort entspricht (Gewinn = 0 dB). In der senkrechten Ebene dagegen besitzt ein einfacher Dipol, wie dessen Vertkaldiagramm in Bild 5b klar aufzeigt, keinerlei Richtwirkung. Senderwellen, die z. B. infolge von Reflexionen aus dieser Ebene einfallen, gelangen ebenfalls ungedämpft zum Empfänger. Solche einfachen Dipole sind daher für einwandfreien Stereo-Empfang nur dann geeignet, wenn die gewünschten UKW-Sender innerhalb der beiden Hauptempfangsrichtungen liegen, mit einer hierfür ausreichenden Feldstärke (≧ 300 µV/m) einfallen und wenn gleichzeitig die Gefahr des Mehrwegeempfanges durch Reflexionen gering ist. (Situationen ähnlich Bild 2, Punkte „A" und „B").



6 Halbwellenkreuzdipol

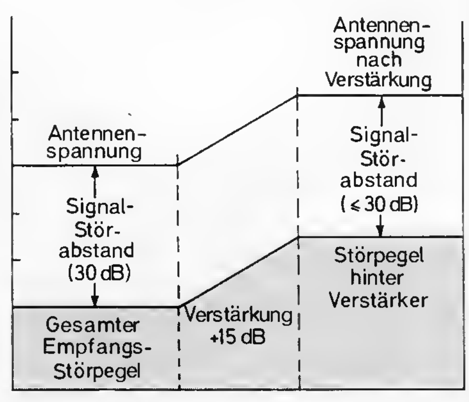


7 Horizontal-Richtdiagramm eines Halbwellen-Kreuzdipoles

Schaltet man zwei einfache Dipole so zusammen, wie es Bild 6 zeigt, so erhält man den sogenannten „Kreuzdipol". Jeder der beiden Dipole weist in der Horizontalen die Achtercharakteristik nach Bild 5a auf. Infolge ihrer Zusammenschaltung, die im Vergleich zum einfachen Dipol einen Leistungsverlust um die Hälfte verursacht, erhält man eine UKW-Antenne mit einer fast gleichmäßigen Rundumempfindlichkeit (Bild 7). Das Vertikaldiagramm des Kreuzdipoles entspricht dem in Bild 5b gezeigten.

Im Abschnitt „Ausbreitungsbedingungen" wurde erläutert, daß und warum – im Vergleich zum Stereo-Empfang – der Mono-Empfang nicht nur gegen Reflexionsstörungen weitgehend unempfindlich ist, sondern außerdem für gleiche Rauschfreiheit eine wesentlich geringere Antennenspannung benötigt. Für Mono-Empfang war und ist daher der Kreuzdipol, trotz seiner 3-dB-Dämpfung, unter den meisten Empfangsbedingungen eine durchaus zweckmäßige Antenne. Obgleich für den wohl überwiegenden Prozentsatz der Antennenanlagen auch heute noch Kreuzdipole verwendet werden, gilt die vorstehende Aussage für den Stereo-Empfang nur dann, wenn in bezug auf Senderfeldstärke, Geländebedingungen und Reflexionsfreiheit am Empfangsort günstige Voraussetzungen gegeben sind.

Die Vorbedingungen für guten Stereo-Empfang in topographisch ungünstiger Umgebung oder von weiter entfernten UKW-Sendern können von einem Kreuzdipol nur relativ selten erfüllt werden. Immer wieder klagen Empfängerbesitzer, deren Gerät an einen Kreuzdipol angeschlossen ist, darüber, daß sie nur ihren Bezirkssender ohne störende Nebengeräusche hören können. Häufig wird damit die Frage verbunden, ob die Empfangsbedingungen durch das Vorschalten eines Antennenverstärkers verbessert werden können. Bild 8 erklärt, warum diese Frage fast ausnahmslos verneint werden muß. An jedem Empfangsort ist grundsätzlich ein Störpegel vorhanden. Auch jeder Verstärker weist ein bestimmtes Eigenrauschen auf. Liegt nun der Feldstärkewert eines Senders und damit die von der Antenne gelieferte Spannung nicht weit genug über dem Störpegel (30 dB in Bild 8), so wird durch die Vorschaltung eines Verstärkers wohl die Antennenspannung, gleichzeitig aber auch die Stör- bzw. Rauschspannung



8 Pegelverhältnisse bei Verwendung eines Antennen-Verstärkers; der Signal-Rauschspannungsabstand kann *nicht* verbessert werden!

Werb'Office

Sie sagten sich, das Wichtigste sind die Boxen. Also investierten Sie die Hälfte Ihres Geldes in den Receiver von Harman, das Cassettendeck von Telefunken, den Plattenspieler von Thorens und die Bandmaschine von Akai. Die andere Hälfte gaben Sie für die Lautsprecher von Dahlquist aus.

Wenn Sie schon soviel Wert auf Musik legen, sollten Sie noch ein paar Mark mehr ausgeben. Für das Hören in seiner schönsten Form.

Fordern Sie unsere 16seitige Kurzinformation über Kopfhörer und Mikrofone. Postkarte mit dem Stichwort „Professionelles Hören" an Beyer Dynamic, Postfach 1390, 7100 Heilbronn.

Dafür bauen wir Kopfhörer. Gäbe es bessere, wir würden morgen damit aufhören.

Beyer Dynamic.

Hören in seiner schönsten Form.

Wir* streben danach, Maßstäbe festzulegen. Das Angebot, die Beratung und der Service unserer Studios entsprechen einem heute so selten gewordenen Niveau, das selbst höchsten Ansprüchen gerecht wird. Auf minderwertige Angebote müssen wir dabei verzichten.

Bei uns können Sie Freundschaft schließen mit HiFi-Komponenten der absoluten Spitzenklasse, die wir liebevoll

„The Lords of HiFi"

nennen.

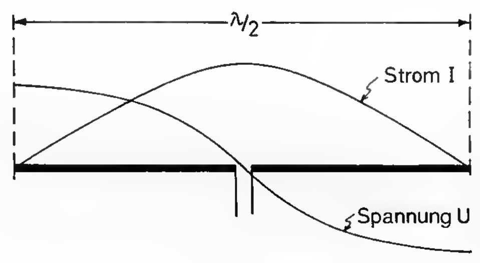
Beveridge, Sequerro, Arcus, Ohm, Dahlquist, Metronom, Audire, Win, Tandberg, Luxman, Micro, McIntosh, Phase Linear, KLH, Avid, Ampzillo, Infinity, SAE, Ultimo, etc.

Wenn Ihre Ansprüche der Mittelklasse entwachsen sind **. . . . W + N, Treffpunkt der audio-society.**



Rufen Sie uns doch einfach mal an. Wir sind gern bereit, mit Ihnen einen unverbindlichen Vorführtermin zu vereinbaren.

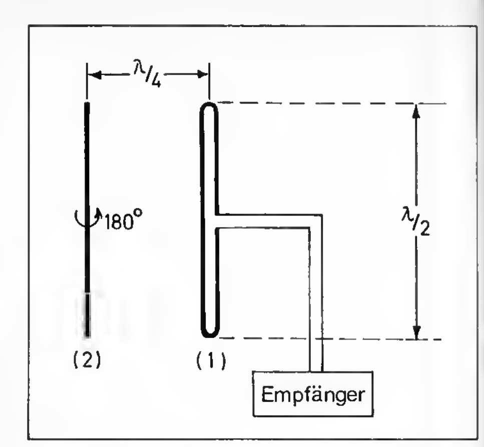
angehoben. Das ausschlaggebende Verhältnis zwischen Nutz- und Störspannung bleibt günstigstenfalls das gleiche, meistens wird es sogar durch das Eigenrauschen des Antennenverstärkers etwas schlechter. Zirpen oder ähnliche reflexionsbedingte Störungen können durch einen Zusatzverstärker sowieso nicht unterdrückt werden. Aufgabe eines Antennenverstärkers ist es ausschließlich, die durch längere Zuleitungskabel, Antennenweichen, gegenseitige Entkopplung der Empfängeranschlußdosen usw. entstehenden Dämpfungsverluste auszugleichen. Damit diese den Signal-Rauschspannungsabstand nicht verschlechtern, werden Antennenverstärker grundsätzlich in unmittelbarer Nähe der Antennen montiert.
Die für den Stereo-Empfang erforderliche höhere Antennenspannung läßt sich also nicht durch einen Antennenverstärker erreichen, sie muß vielmehr durch eine Art Wellenbündelung, d. h. mittels einer Kombination von Dipolstäben zu einer Mehrelemente-Richtantenne gewonnen werden. Eine solche Antenne dämpft bzw. unterdrückt durch ihre Richtwirkung gleichzeitig reflektionsbedingte Empfangsstörungen, die ja in der Regel aus anderer Richtung einfallen.
Jeder Dipol besitzt eine aus seiner Stablänge und deren Durchmesser sich ergebende Induktivität und Kapazität. Befindet er sich in einem elektromagnetischen Feld, wie es z. B. von Senderwellen erzeugt wird, so verursachen der induktive und kapazitive Scheinwiderstand des Dipols einen Zeitunterschied und damit eine Phasenverschiebung zwischen Spannungs- und Strommaximum. Ist die Wellenlänge doppelt so groß wie die eines Dipolstabes, so entsteht zwischen Spannung und Strom die in Bild 9 dargestellte Phasenverschiebung.



9 Spannungs- und Stromverteilung auf einem Halbwellendipol

UKW-Antennen mit Richtwirkung

Diese Phasenverschiebung bei UKW-Dipolen bietet die Möglichkeit einer Strahlenbündelung, die ihrerseits einen Gewinn an Antennenenergie ermöglicht. Ein Beispiel soll dies erläutern. Befindet sich hinter dem für eine bestimmte Frequenz bemessenen $\lambda/2$-Empfangsdipol (1) im Abstand $\lambda/4$ ein zweiter Dipolstab (2) (Bild 10a), so erreichen ihn die mit horizontaler Polarisation von vorne ankommenden Senderwellen zwangsläufig etwas später, nämlich mit dem einer viertel Wellenlänge entsprechenden Phasenunterschied von 90°. Der nicht an einen Verbraucher, d. h. Empfänger, angeschlossene Dipolstab (2) strahlt nach einer Phasendrehung von 180° die eingefallenen elektromagnetischen Wellen fast verlustfrei wieder ab. Ein Teil von ihnen erreicht mit einer weiteren, dem Phasenwinkel 90° entsprechenden $\lambda/4$-Laufzeit wieder den Empfangsdipol (1). Auf dem Hin- und Rückweg zwischen Empfangsdipol und offenem Dipolstab, auch parasitäres Element

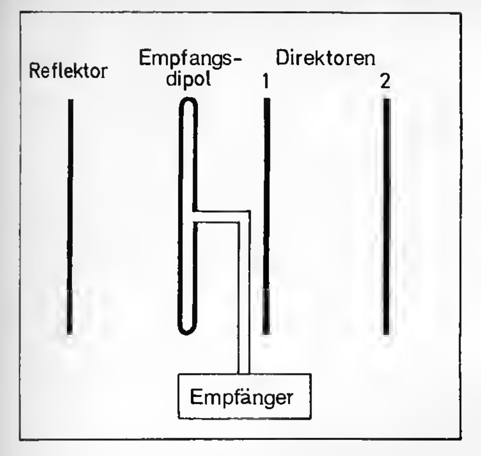


10a Grundsätzlicher Aufbau einer Zweielemente-Richtantenne mit Reflektor



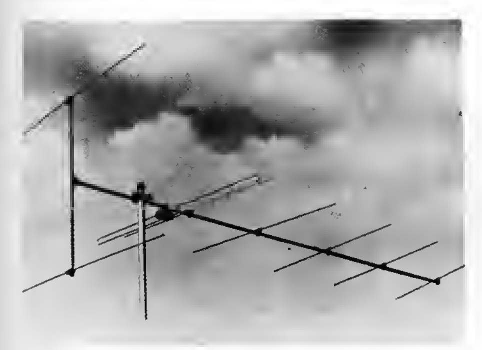
10b Zweielement-UKW-Richtantenne (Werkfoto: Siemens)

genannt, ist also ein Gesamtphasenwinkel von 90° + 180° + 90° = 360° entstanden. Am Empfangsdipol (1) besteht also für die an ihm direkt und über den Hin- und Rückweg via Dipolstab (2) einfallenden Senderwellen Phasengleichheit. Ihre Amplituden addieren sich also. Bei unserem Beispiel entsteht hierdurch, im Vergleich zu einer einfachen Dipol- bzw. Faltdipolantenne, bereits ein Energiegewinn um etwa den Faktor 1,6, entsprechend 2 dB. Bild 10b zeigt das Aussehen einer derartigen Antenne. Da der nicht angeschlossene Dipolstab (2) die aus der Richtung des Empfangsdipols (1) ankommenden Wellen gleichsam wieder zu diesem reflektiert, heißt er in der Fachsprache „Reflektor". Gelangen jedoch Wellen von hinten her zuerst an den Reflektor, so werden auch sie von ihm wieder abgestrahlt und gelangen teilweise an den Empfangsdipol (2). Zwischen diesen aber besteht im jetzigen Fall ein Phasenunterschied von 180°, was entgegengesetzte Vorzeichen für die Energiewerte am Empfangsdipol bedeutet. An ihm entsteht deshalb keine Addition, sondern eine Subtraktion und damit eine Dämpfung der elektromagnetischen Wellen.
Das Ergebnis der vorstehenden Darstellung läßt sich wie folgt zusammenfassen:
1. Bereits die Kombination von zwei Dipolelementen ergibt durch die Richtwirkung des phasenrichtig angeordneten Reflektors einen Gewinn an Antennenenergie.
2. Der Reflektor dämpft die über einen Umweg, z. B. durch Reflexion, einfallenden Senderwellen aus anderen Richtungen und damit die besonders bei Stereo-Betrieb infolge Mehrwegeempfanges möglichen Empfangsstörungen.
Die Strahlenbündelung und damit der Gewinn an Antennenenergie sowie die Dämpfung unerwünschter, von rückwärts einfallender Wellen läßt sich nochmals deutlich verbessern, indem man vor dem Empfangs-

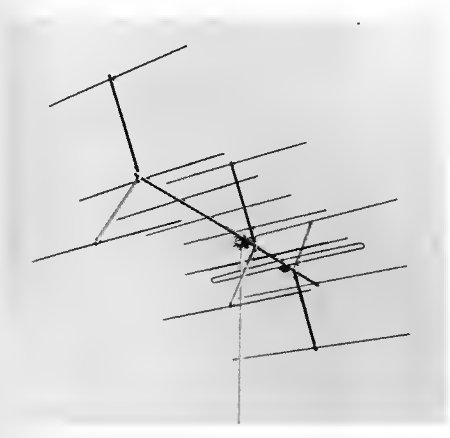


11 Schematische Darstellung einer 4-Elemente-Richtantenne

dipol noch weitere nicht angeschlossene Dipolstäbe, „Direktoren" genannt, anordnet (Bild 11). Deren Wirkungsweise ergibt sich ebenfalls aus der vorbeschriebenen Nutzung der Phasendrehung. Durch richtige Abstandswahl zwischen dem Empfangsdipol und dem bzw. den Direktoren erreicht man, daß elektromagnetische Wellen, die in Frontrichtung ankommen, zwischen jedem Direktor und dem Empfangsdipol gleichphasig zusammenwirken. An letzterem entsteht also eine Amplitudenaddition. Ihre Summe ist zwangsläufig um so größer, je mehr Direktorelemente eine derartige Antenne aufweist. Größere Amplitude der elektromagnetischen Wellen aber bedeutet Energiegewinn der Antenne sowie Verbesserung ihrer Richtwirkung in horizontaler und vertikaler Ebene. Um jedoch die Länge von UKW-Richtantennen nicht zu groß werden zu lassen, haben diese in der Regel maximal 8 Elemente



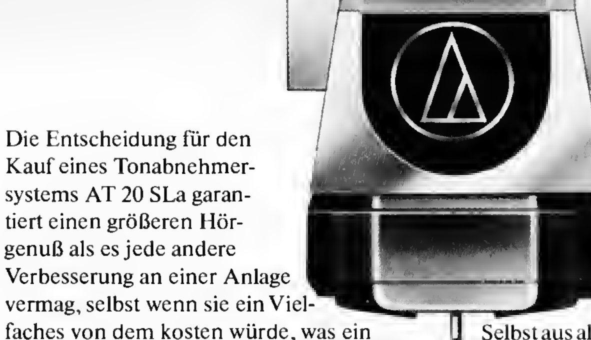
12 8-Elemente-Richtantenne (Werkfoto: Siemens)



13 14-Elemente-UKW-Stereo-Weitempfangs-richtantenne (Werkfoto: Stolle)

Kein anderes Tonabnehmersystem schont Ihre Lieblingsschallplatte mehr als das AT 20 SLa

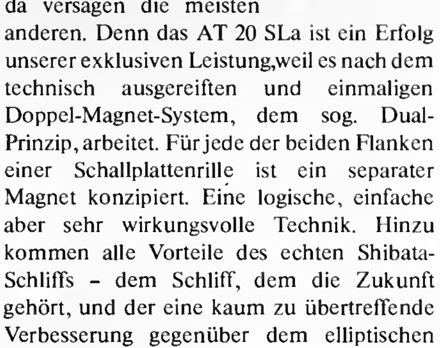




Die Entscheidung für den Kauf eines Tonabnehmersystems AT 20 SLa garantiert einen größeren Hörgenuß als es jede andere Verbesserung an einer Anlage vermag, selbst wenn sie ein Vielfaches von dem kosten würde, was ein AT 20 SLa wirklich kostet.

In erster Linie deshalb, weil das AT 20 SLa zu unseren UNIVERSAL-Tonabnehmersystemen gehört, hervorragend geeignet für jeden Schallplattentyp von heute: Mono, Stereo, CD-4 oder Matrix.
Und zweitens wegen seiner überragenden technischen Eigenschaften: Exakte Wiedergabe zwischen 5 und 45000 Hz; den Beweis dieser exakten und hörbaren Leistung liefern wir Ihnen für jedes System in Form einer individuellen Leistungskurve gleich mit.

Unübertroffene Stereo-Trennung; und zwar nicht nur bei 1 KHz (das können alle andere Systeme auch), sondern erst recht bei 10 KHz und mehr – und eben da versagen die meisten anderen. Denn das AT 20 SLa ist ein Erfolg unserer exklusiven Leistung,weil es nach dem technisch ausgereiften und einmaligen Doppel-Magnet-System, dem sog. Dual-Prinzip, arbeitet. Für jede der beiden Flanken einer Schallplattenrille ist ein separater Magnet konzipiert. Eine logische, einfache aber sehr wirkungsvolle Technik. Hinzu kommen alle Vorteile des echten Shibata-Schliffs – dem Schliff, dem die Zukunft gehört, und der eine kaum zu übertreffende Verbesserung gegenüber dem elliptischen Schliff bedeutet.



Das AT 20 SLa überträgt auch die höchsten Frequenzen mit traumhafter Leichtigkeit, paßt in jeden Tonarm, erlaubt eine denkbar geringe Auflageneinstellung von 1–2 g und verhindert auf diese Weise eine allzu schnelle Abnutzung der Schallplatten. Ihre Schallplatten leben also nicht nur länger, sondern behalten auch ihre Klangqualität auf lange Zeit.

Selbst aus alten und abgespielten Schallplatten holt das AT 20 SLa ein völlig neues Klangerlebnis, denn dank des Shibata-Schliffs der Nadel werden die Stellen der Schallplatten-




Die Vergrößerung macht die unterschiedlich starke Abnutzung der Schallplattenrille bei Verwendung einer Shibata-Nadel oder einer herkömmlichen, elliptischen deutlich.
Links wird der konzentriert starke Druck der elliptisch geschliffenen Nadel auf die Rille deutlich, rechts der erheblich geringere Druck der Shibata-Nadel, mit dem Ergebnis einer stark verringerten Verzerrung.

rillen abgetastet und in wohltönenden Klang umgesetzt, die durch das Abspielen mit elliptischen oder sphärisch geschliffenen Nadeln bisher nie berührt wurden.

Das besondere Konstruktionsprinzip des AT 20 SLa mit Shibata-Nadel gegenüber Systemen mit üblichem Rundschliff – weniger Masse, größere Präzision – garantiert weniger Verzerrung und eine weichere, naturgetreue Wiedergabe. Entscheidende Unterschiede, die Sie beim Abspielen einer jeden Schallplatte sofort hören können. Wenn Sie ein neues Tonabnehmersystem kaufen wollen, dann lassen Sie sich nicht allein vom Namen oder gar vom Preis beeinflussen. Testen Sie es vorher. Legen Sie höchste Maßstäbe an – ganz gleich ob Sie eine Stereo- oder Quadro-Platte zum Testfall machen. Und wenn Sie dann die Wahl getroffen haben, wird es das AT 20 SLa von audio-technica sein. Wir wissen das. Denn jede Entscheidung für ein anderes System wäre nur ein Kompromiß. Wollen Sie Kompromisse? Sie wollen das Beste vom Besten. Dann kann es nur das AT 20 SLa von audio-technica sein.



audio-technica
Wir geben den Ton an

Alleinvertrieb für die BRD und West-Berlin:
J. W. Audio-Repräsentanzen, Waldstraße 122, 6050 Offenbach, Tel.: (06 11) 85 50 61/62, Telex: 4 185 496
Belgien: Matelectric S.P.R.L., 199 Boulevard Leopold II Laan, 1080 Bruxelles
Niederlande: Penhold B.V., Isarweg 6, Amsterdam 1015 Schweiz: Sacom S.A., Allmendstraße 11, Port/Biel-Bienne

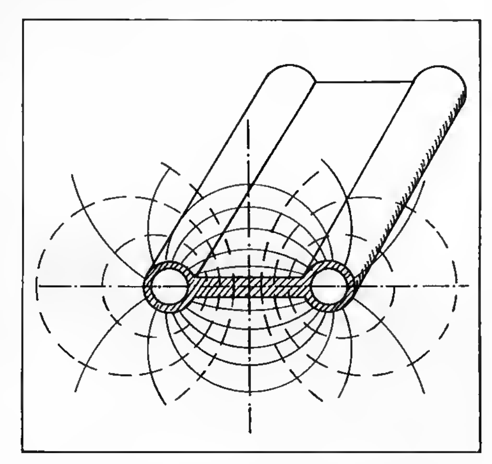
(Bild 12). [Eine Ausnahme bildet die unter anderem durch ihre Antennenrotore bekannte Firma Stolle. Sie fertigt neuerdings unter der Typenbezeichnung US 14 V eine 14-Elemente-UKW-Stereo-Weitempfangsantenne (Bild 13). Wegen der von der üblichen Bauart abweichenden Anordnung zweier Direktorgruppen ist ihre Baulänge sogar etwas kürzer als die der üblichen 8-Elemente-UKW-Richtantennen.]

Bei einem Vergleich zwischen Bild 10a und 11 fällt auf, daß bei letztem keine auf die Wellenlänge bezogenen Dipolabstände eingezeichnet wurden. Außerdem sind dort sowohl die Dipollängen als auch ihre Abstände unterschiedlich. Die Gründe hierfür sind folgende: Bei einer in Bild 10a angenommenen Dimensionierung wird die Antenne nur in einem schmalen, dem Resonanzfalle entsprechenden Frequenzbereich ihre maximale Leistung aufweisen. Die UKW-Rundfunksender arbeiten aber in einem Frequenzbereich von 87,6 bis 102,5 MHz. UKW-Antennen müssen deshalb in diesem 14,9 MHz breiten Frequenzband eine annähernd gleichmäßige Leistungsfähigkeit aufweisen, d.h. breitbandig sein. Weil Faltdipole einen breitbandigeren Durchlaßbereich aufweisen als Dipolstäbe, werden meist die erstgenannten als Empfangsantennen verwendet, d.h. mit dem Empfänger verbunden. Außerdem läßt sich der Durchlaßbereich einer Richtantenne durch Verschiebung des Verhältnisses von Induktivität zu Kapazität mittels einer Änderung der Stablängen der nicht angeschlossenen Dipolstäbe verbreitern. Um dennoch die für die Antennenrichtwirkung und den Gewinn erforderlichen gegenseitigen Phasenbeziehungen beizubehalten, müssen auch die Abstände der einzelnen Elemente zueinander geändert werden. Vergleicht man die Mehrelemente-Richtantennen verschiedener Hersteller miteinander, so ist festzustellen, daß das Verhältnis der Abstände ihrer einzelnen Elemente zueinander, vor allem bei den Direktorstäben, unterschiedlich ist. Antennengewinn und Rückwärtsdämpfung sind miteinander verkoppelt. Dennoch weisen die Diagramme verschiedener Richtantennen auch bei gleicher Anzahl der Elemente auf ihrer Rückseite unterschiedliche mehr oder minder ausgeprägte Empfindlichkeitszipfel auf. Durch entsprechende Längen- und Abstandswahl, vor allem bei den Direktorstäben, kann entweder der Antennengewinn oder die Rückwärtsdämpfung optimiert bzw. ein günstiger Kompromiß zwischen diesen Eigenschaften erreicht werden. Sie sind ebenso frequenzabhängig wie die Öffnungswinkel der Richtdiagramme.

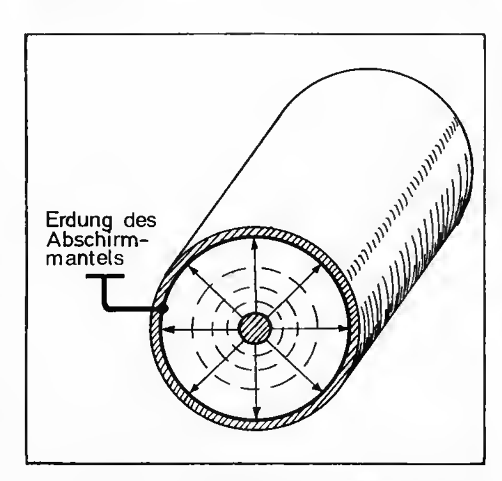
Antennenwiderstand und -anschluß

In Bild 9 ist der Spannungs- und Stromverlauf in einem Halbwellendipol dargestellt. Bei gegebener Spannung ist die Stromhöhe von der Größe des den Stromkreis schließenden Widerstandes abhängig. Jeder Dipol besitzt einen Strahlungs- bzw. Nennwiderstand. Dessen Wert ergibt sich aus der Quadratwurzel des Verhältnisses seiner Induktivität zur Kapazität ($Z = \sqrt{L/C}$). Der Nennwiderstand eines gestreckten Halbwellendipols (Bild 4a) beträgt etwa 60 bis 65 Ω, der des Faltdipols (Bild 4b) ca. 240 Ω. Aus dem Produkt von Spannung und Strom ergibt sich die elektrische Leistung. Eine optimale Leistungsausnutzung setzt gleiche Größe für den Quell- und Verbraucherwiderstand, also Leistungsanpassung voraus.

Ein verlustarmer Transport von Hochfrequenzleistung im Bereich der Ultrakurz- und Fernsehwellen ist nur dann möglich, wenn der Wellenwiderstand der Kabelverbindung mit dem Quellwiderstand der Antenne und dem Eingangswiderstand des Empfängers annähernd übereinstimmt. UKW-Empfänger europäischer Hersteller haben einen symmetrischen Antenneneingang mit einem Eingangswiderstand von 240 Ω, die der Amerikaner und Japaner von 300 Ω. Der Wellenwiderstand von symmetrischem Flachbandkabel (Bild 14) beträgt ebenfalls 240 Ω. Es erscheint also naheliegend, dieses als Verbindung zwischen dem Faltdipol einer Antenne und dem Empfänger zu verwenden. Diese scheinbaren Vorteile werden aber durch folgende schwerwiegenden Nachteile mehr als aufgehoben: Bild 14 zeigt, daß um das Flachbandkabel ein elektromagnetisches Feld besteht. Es können also nicht nur Energieverluste durch Abstrahlung eintreten, sondern auch von Störquellen verursachte elektromagnetische Felder aufgenommen werden. Auf Flachbandkabel lagert sich außerdem im Lauf der Zeit u.a. eine Schmutzschicht ab, die seinen Wellenwiderstand beträchtlich verändert und damit die Übertragungsverluste zusätzlich vergrößert. Sie können bei feuchter Witterung sogar so groß werden, daß hierdurch selbst von relativ nahe gelegenen Sendern kein rauschfreier Stereo-Empfang mehr möglich ist.



14 Verlauf des magnetischen (---) und des elektrischen (——) Feldes bei einem zweiadrigen Flachbandkabel



15 Verlauf des magnetischen (---) und des elektrischen (——) Feldes innerhalb eines einadrigen Koaxial-Antennenkabels

Wesentlich besser ist es, statt des symmetrischen 240-Ω-Flachbandkabels das unsymmetrisch aufgebaute 60-Ω-Koaxialkabel (Bild 15) als Verbindung zwischen Antenne und Empfänger zu verwenden. Zur Anpassung an den 240-Ω-Nennwiderstand der Antenne und dem gleichgroßen Eingangswiderstand des UKW-Empfängers sind an beiden Kabelenden Transformationsglieder einzufügen. Koaxialkabel ist verlustarm aufgebaut. Seine Spannungsdämpfung beträgt pro 100 m Länge ca. 8 bis 16 dB, entsprechend einem Spannungsverhältnis von 1:2,5 bis 1:6,3. Die Erdung seines als Abschirmung wirkenden Außenleiters versperrt den Feldlinien den Weg von innen nach außen und umgekehrt. Daher sind die hochfrequenztechnischen Eigenschaften des Koaxialkabels – im Gegensatz zum Flachbandkabel – wegen ihrer Homogenität nicht nur genau definierbar, sondern auch völlig unabhängig von jeglicher Witterung und Verlegung. Diese kann daher bedenkenlos auch „unter Putz" erfolgen. Das 60-Ω-Koaxialkabel bietet trotz seines höheren Meterpreises in jeder Beziehung so wesentliche Vorteile, daß ihm bei der Installation einer Antennenanlage unbedingt der Vorzug zu geben ist. Hierbei sind Kabellängen zwischen Antennen- und Empfängeranschluß bis etwa 40 m problemlos; sind größere Längen erforderlich, so sollte ein möglichst verlustarmes Koaxialkabel (< 12 dB/100 m) Verwendung finden. Trotz seines Mehrpreises entstehen so lange keine effektiven Mehrkosten, als zum Ausgleich der Dämpfungsverluste kein UKW-Antennenverstärker benötigt wird.

Die Bedeutung der Antennendaten

In der Antennentechnik sind eine Reihe spezieller Fachausdrücke üblich, deren Kenntnis zum richtigen Verstehen von Prospektangaben unbedingt erforderlich ist. Die Bedeutung der wichtigsten Kennwerte wird daher nachstehend erklärt:

Das Dezibel (dB)

Zur Definition einer Reihe von Antenneneigenschaften wie Spannungs- und Leistungsgewinne oder -verluste werden keine unmittelbaren Verhältniszahlen, wie z.B. 1:3,5, angegeben. Man verwendet hierfür vielmehr das in Dezibel, abgekürzt „dB", ausgedrückte und auf logarithmischer Basis beruhende Verhältnis zweier Spannungen oder Leistungen. Soweit es sich bei der Empfangstechnik um reine Spannungsangaben (Fachbezeichnung „Pegel") handelt, werden diese stets auf 1 μV an 60 Ω bezogen. 0 dB entspricht hierbei einer Spannung von 1 μV an einem Lastwiderstand von 60 Ω. Dies wird meist durch die Bezeichnung „dBμV" kenntlich gemacht. Der scheinbare Umweg über das „dB" ist in der Praxis deshalb bequemer, weil man die in einer Anlage entstehenden Gewinne und Verluste einfach addieren bzw. subtrahieren kann. Damit entfallen die oftmals umständlichen und unübersichtlichen Multiplikationen und Divisionen. Gewinne gegenüber einem Bezugswert werden mit einem „+", z.B. +3 dB, Verluste oder Dämpfung mit einem „–", z.B. –3 dB gekennzeichnet. Die anschließende Tabelle ermöglicht die Auswertung der dB-Werte für Spannungs- und Leistungsverhältnisse ohne zeitraubendes Nachschlagen in anderen Unterlagen.



PLL und OCL – hörbare Verbesserung

Hochleistungs-Tuner UKW/MW FT-920.
Besonders exakte Trennschärfe und Kanaltrennung durch PLL-Schaltung. Hohe Eingangsempfindlichkeit. 0,9 µV. Rauschspannungs-Abstand 45 dB, Signal-Rauschspannungsabstand 68 dB, Klirrgrad 0,15%, Fremdspannungsabstand 75 dB, Übersprechdämpfung 50 dB, Trennschärfe 70 dB.

Hochleistungs-Verstärker HA-610.
OCL-Endstufe: erheblich verbesserte Wiedergabe vor allem im Bassbereich. Sinusleistung 2x90 W, Musikleistung 2x125 Watt. Klirrgrad 0,1%, Frequenzgang 10-30.000 Hz, Fremdspannungs-Abstand 62 dB. Tonbandkopierschalter und Hinterbandkontrolle.

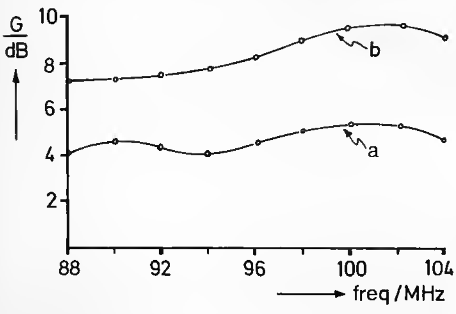
Bitte fordern Sie unseren ausführlichen Prospekt an bei: Hitachi Sales Europa GmbH – Mitglied des dhfi – Kleine Bahnstr. 8 · 2000 Hamburg 54 oder: Hitachi Österreich · Kreuzgasse 27 · 1180 Wien

HITACHI HiFi-Bausteine sind nur beim guten Fachhandel erhältlich!

dB	Spannungs= verhältnis U_1/U_2	Leistungs= verhältnis P_1/P_2
0	1 : 1	1 : 1
1	1 : 1,12	1 : 1,26
2	1 : 1,26	1 : 1,59
3	1 : 1,41	1 : 2,0
4	1 : 1,59	1 : 2,51
5	1 : 1,78	1 : 3,61
6	1 : 2,0	1 : 4,0
7	1 : 2,24	1 : 5,01
8	1 : 2,51	1 : 6,31
9	1 : 2,82	1 : 7,94
10	1 : 3,16	1 : 10
20	1 : 10,0	1 : 100
30	1 : 31,60	1 : 1000
40	1 : 100	1 : 10000

Mit Hilfe dieser Tabelle lassen sich alle Zwischenwerte leicht errechnen. Beispiele:
Spannungsverhältnis von 65 dB = 40 +20 +5 ≙ 1: (100 x 10 x 1,78)= 1 : 1780
Leistungsverhältnis von 23 dB = (20 + 3) dB ≙ 1: (100 x 2) = 1 : 200
Damit sind alle dB-Angaben in der Empfangstechnik ohne weiteres erfaßbar.

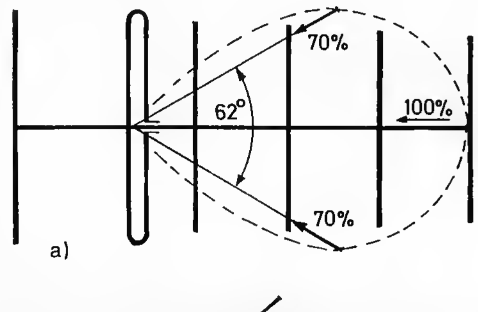
Antennengewinn
Unter Gewinn versteht man in der Antennentechnik das Verhältnis der Leistungsabgabe einer Mehrelementeantenne zu der eines einfachen Dipols in der Hauptempfangsrichtung bei gleichen Feldstärkewerten, gleichen Frequenzen und innerhalb des Betriebsfrequenzbereiches. Der Gewinn (G) ist also ein *Leistungsverhältnis* und wird in den Antennenprospekten häufig nicht nur zahlenmäßig genannt, sondern auch als Kurve in Abhängigkeit von der Frequenz dargestellt (Bild 16). Die Gewinnanhebung am oberen Bereichsende ist erforderlich, damit Richtantennen dort in etwa die gleichen Empfangsleistungen erbringen können wie im unteren und mittleren Betriebsfrequenzbereich. 6 dB Gewinn bedeutet z. B. vierfache Leistungs- und damit doppelte Spannungsabgabe im Vergleich zu einem einfachen Dipol.

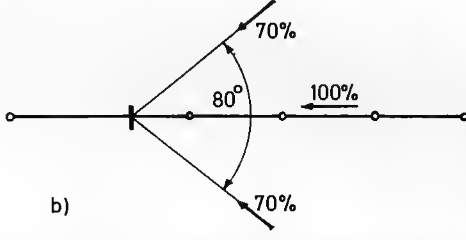


16 Verlauf des Gewinns einer 3-Elemente- (a) und einer 8-Elemente-UKW-Richtantenne (b)

Vor-Rück-Verhältnis
Im Gegensatz zum einfachen Dipol besitzen Mehrelementeantennen eine mehr oder minder stark ausgeprägte Richtwirkung, d. h. sie liefern aus ihrer Hauptempfangsrichtung (0°) eine höhere Spannung und damit Leistung als aus der Gegenrichtung (180°). Diesen Spannungsunterschied bezeichnet man als Vor-Rück-Verhältnis (V/R oder V/RV); er wird ebenfalls in dB angegeben. Eine Richtantenne nimmt jedoch auf ihrer Rückseite nicht nur aus der Richtung 180°, sondern innerhalb des Winkelbereiches von 90° bis 270° unterschiedlich große und überdies von der jeweiligen Frequenz abhängige Spannungen auf. Für die Angabe des Vor-Rück-Verhältnisses in den Prospekten bildet man daher aus den bei verschiedenen Betriebsfrequenzen in der Gegenrichtung (180°) und den Spannungen der größten Nebenmaxima im Winkelbereich zwischen 90° und 270° durchweg einen Mittelwert. Im Gegensatz zum „Gewinn" erfolgt die V/R-Angabe als *Spannungsverhältnis* in dB. Ein V/RV von z. B. 14 dB entspricht einem Spannungsverhältnis von 1:5 zwischen der Hauptempfangsrichtung und der Antennenrückseite. Auf die Wiedergabe von Horizontal- und Vertikal-Richtdiagrammen (s. Bild 5a und b sowie 7) wird oftmals deshalb verzichtet, weil diese meist rechnerischen Polarkoordinatendarstellungen nur für eine Frequenz und für ideal reflexionsfreie Flächen exakt zutreffen. Derartige Idealbedingungen aber sind in der Praxis nicht gegeben.

Der Öffnungswinkel
Er gibt anstelle der Polarkoordinaten-Diagramme Auskunft über die Richtwirkung einer Antenne in ihrer horizontalen und vertikalen Polarisationsebene. Man nennt den Öffnungswinkel auch Halbwertsbreite, weil an seinen Schenkeln die gegenüber der Antennenhauptachse abgegebene Leistung auf die Hälfte (−3 dB) und damit die Spannung auf den 0,7-fachen Wert abgesunken ist (Bild 17). Eine Antenne weist also eine umso bessere Richtwirkung auf, je kleiner ihre Öffnungswinkel sind.





17 Horizontal- (a) und Vertikal-Öffnungswinkel (b) einer 6-Elemente-UKW-Richtantenne

Die Windlast
Sie ist eine von den Antennenabmessungen abhängige Kraft, die über die Antennenfläche auf das Standrohr wirkt. Damit dieses bei einem Sturm nicht abgeknickt wird, sind die Maststärke und seine Einspannlänge von der Summe der effektiven Windlast aller am Standrohr befestigten Antennen abhängig. Bei der Installation von Hochantennen sind eine Reihe von Bestimmungen, die in der VDE-Vorschrift 0855 genau festgelegt sind, unbedingt zu beachten. Eine in jeder Beziehung einwandfreie Antennenaufstellung erfordert viel Wissen und Erfahrung. Wir warnen daher bei der Antenneninstallation vor dem „Do-it-yourself-Verfahren". Derartige Arbeiten gehören ausschließlich in den Bereich von Rundfunkhändlern mit entsprechender Praxis und Meßgeräteausstattung.
(Schluß folgt) O. Diciol



W.A.F.

185 mm original FUJI Kassettenband. Wir machen keine halben Sachen.



FUJI macht Filme. Weiß jeder.
FUJI macht auch Kassetten. Sollte jeder wissen.
Denn FUJI Kassetten sind besser als gleich teure und preiswerter als gleich gute.



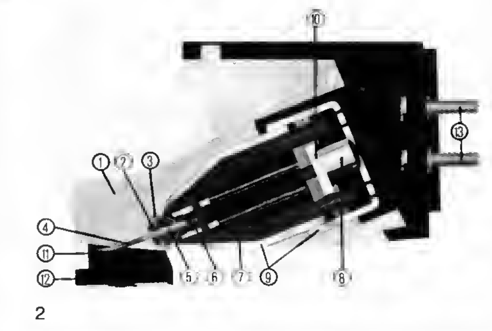
FUJI.

All Akustik · Eichsfelder Straße 2 **all-akustik** 3000 Hannover 21 · Telefon (05 11) 79 50 72 · Telex 923 974 all d

21 Tonabnehmer im Sammeltest

Seit unserem letzten Tonabnehmer-Sammeltest in Heft 3/76 sind bei einigen Herstellern neue Typen herausgekommen, andere Fabrikate erscheinen erstmals auf dem deutschen Markt.
Hatte sich die Wiener Firma AKG vor etwa 2 Jahren mit der PU-Serie (vgl. Test in Heft 8/75) einen Fehlstart erlaubt, so wird sie sich 1977 ab Funkausstellung auch auf dem deutschen Markt mit fünf neuen Modellen präsentieren, die wir nachfolgend schon im Test vorstellen und beurteilen können, obwohl sie vorläufig in der BRD noch nicht lieferbar sind. Diesen neuen Tonabnehmern von AKG, die die Serienbezeichnung TS (= transversal suspension) tragen, liegt eine neuartige Nadelträger-Konstruktion zugrunde, die Gegenstand eines interessanten Vortrags von Dr.-Ing. W. Fidi, Prokurist von AKG Wien, auf der letztjährigen AES-Convention in Zürich war. In Bild 1 ist einem konventionellen „Bewegter-Magnet-Nadelträger" (natürlich gibt es auch andere konstruktive Lösungen) das neue AKG-Prinzip gegenübergestellt. Der Nadelträger (1) aus einer ultraleichten Aluminium-Legierung steckt in einem dünnwandigen Eisenröhrchen (2), das die Funktion des zwischen den Polschuhen der Spulen schwingenden bewegten Magnets übernimmt. Das Eisenröhrchen ist in einem Eisenplättchen, dessen Dicke im Vergleich zum Röhrchendurchmesser gering ist, wie zwischen Schneiden gelagert, wobei das Loch in diesem Plättchen nur geringfügig größer ist als der Durchmesser des Eisenröhrchens. Das bewegliche Eisenröhrchen und das als Lagerung dienende Eisenplättchen (3) sind mittels aufvulkanisiertem Gummi (fertigungstechnisch eine bewundernswerte Leistung!) elastisch verbunden. Diese Gummi-Muffe (4) erlaubt gleichzeitig die gezielte Bedämpfung des schwingenden Eisenröhrchens. Durch diese Einpunktschneidenlagerung werden unkontrollierbare axiale und radiale Bewegungen des Nadelträgers vermieden. Gleichzeitig bietet diese Lösung den Vorteil sehr geringer dynamischer Masse. Bild 2 zeigt einen Schnitt durch einen neuen AKG-Tonabnehmer. Die Erläuterungen befinden sich in der Bildunterschrift.
Der Vertrieb der Empire-Tonabnehmer ist von Harman Deutschland auf all-akustik übergegangen. Empire bietet derzeit neun verschiedene Modelle an. In der Reihenfolge zunehmender Nadelnachgiebigkeit tragen sie die Typenbezeichnungen 2000, 2000 E, 2000 E/I, 2000 E/II, 2000 E/III, 2000 Z. Hinzugekommen sind die CD-4-tüchtigen Typen 4000 D/I, 4000 D/II und 4000 D/III. Das uns zum Test zugesandte 2000 E/III ist demnach als derjenige Empire-Tonabnehmer anzusehen, der bei elliptischer Nadelverrundung die zweithöchste Nadelnachgiebigkeit aufweist.
Die Vertretung von Goldring liegt bei der Firma Scope in Hamburg, die auch die Marken Quad und KEF in der BRD vertreibt. Das Modell G 900 Super E (TC = tolerance checked = geprüft) ist das Spitzenmodell der Goldring-Serie, die noch vier weitere Typen der 800er-Baureihe, drei der 820-Reihe und ein Modell 850 umfaßt.
Ortofon hat gleich drei neue dynamische Tonabnehmer nach dem Vorbild des bewährten SL 15 Q (vgl. Test Heft 2/74) herausgebracht. Das MC 20 ist mit einem „Fineline"-geschliffenen Diamanten von 8 μ Verrundungsradius ausgestattet, das SL 20 E mit einem elliptisch geschliffenen (8/18 μ) und das SL 20 Q, direkter Nachfolger des SL 15 Q, wie dieses CD-4-tüchtig, mit einem biradial geschliffenen. Zum Anschluß an normale Phono-Eingänge müssen diesen dynamischen Tonabnehmern Übertrager nachgeschaltet werden. Ortofon bietet hierfür den neuen Kabelübertrager STM-72 (Bild 3), der mit einem linearen Übertragungsbereich von 20 bis 50000 Hz CD-4-tüchtig ist, oder alternativ den aktiven Vorverstärker MCA-76 (Bild 4). Dieser verstärkt das Eingangssignal, das maximal 6 mV betragen darf, um 34 dB. In Stellung „flat" ver-

1



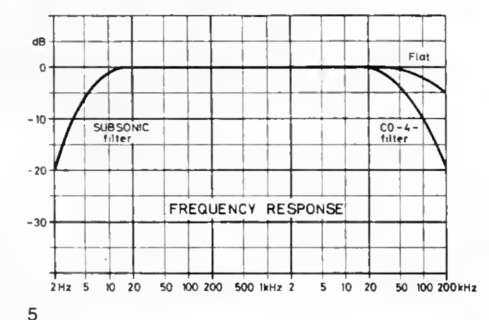
2



3



4



5

1 Oben Nadelträger eines Magnet-Tonabnehmers konventioneller Bauart, unten das TS-System von AKG: (1) Nadelträger, (2) Röhrchen aus Weicheisen, (3) Eisenplättchen, (4) Gummimuffe

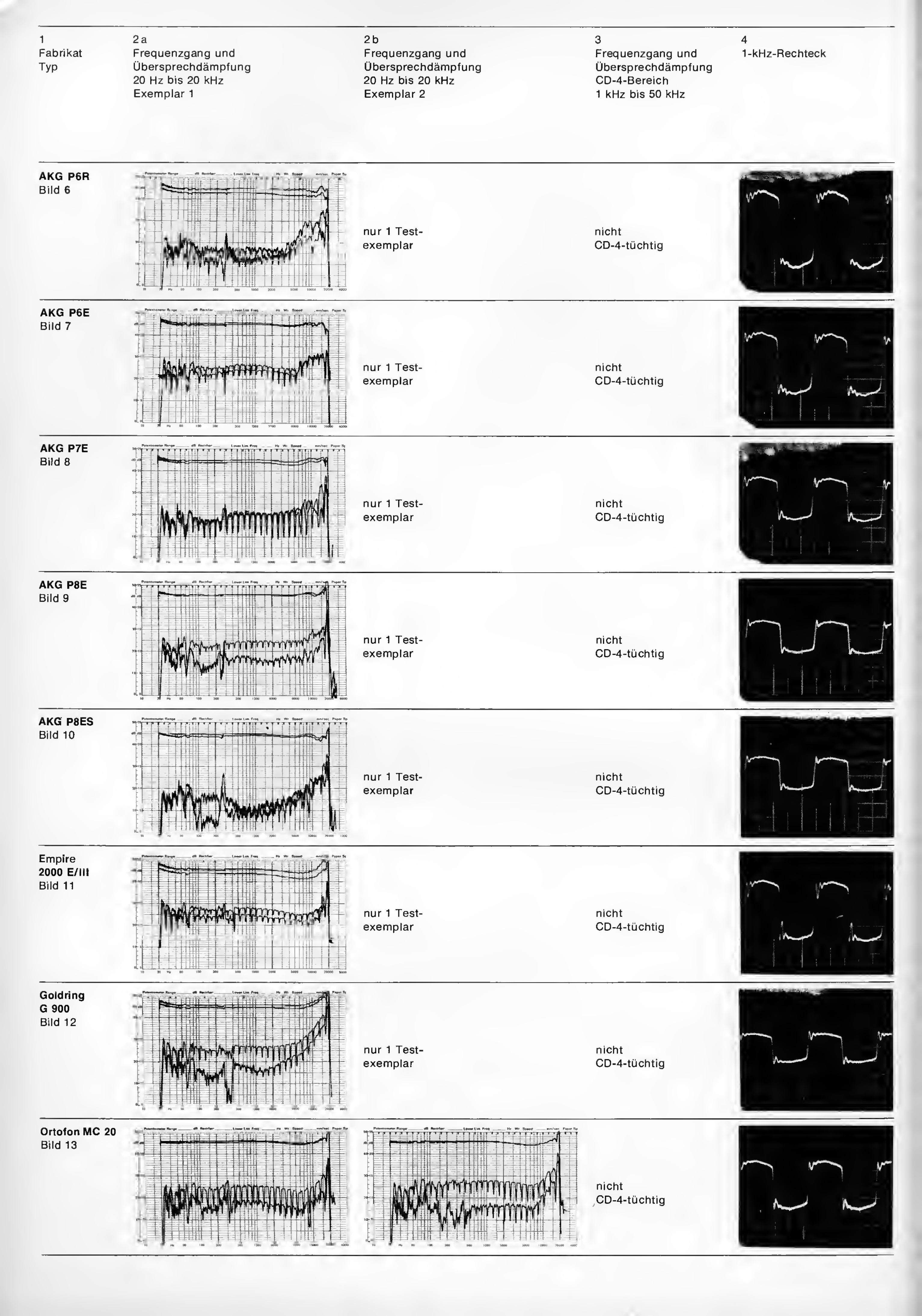
2 Schnitt durch einen AKG-Tonabnehmer. (1) Nadeleinschub, (2) Nadelträgerlager, (3) Lagerbügel-Schneidenlagerung, (4) Nadelträger aus ultraleichtem Aluminium-Röhrchen, (5) Dünnes Eisenröhrchen, (6) 4 Polstäbe, sie tragen die Spulen, (7) Magnetspulen, (8) starker Permanentmagnet, bringt das Röhrchen aus Weicheisen in Sättigung, (9) Magnettopf, schließt den magnetischen Kreis und schirmt Fremdfelder ab, (10) Weicheisenpolplatte, (11) Abtastnadel, (12) schwenkbarer Nadelschutz, (13) elektrische Anschlüsse

3 Ortofon Kabelübertrager STM-72, 120 DM

4 Ortofon MCA-76, aktiver Vorverstärker für Anschluß an Phono-Eingänge, 490 DM

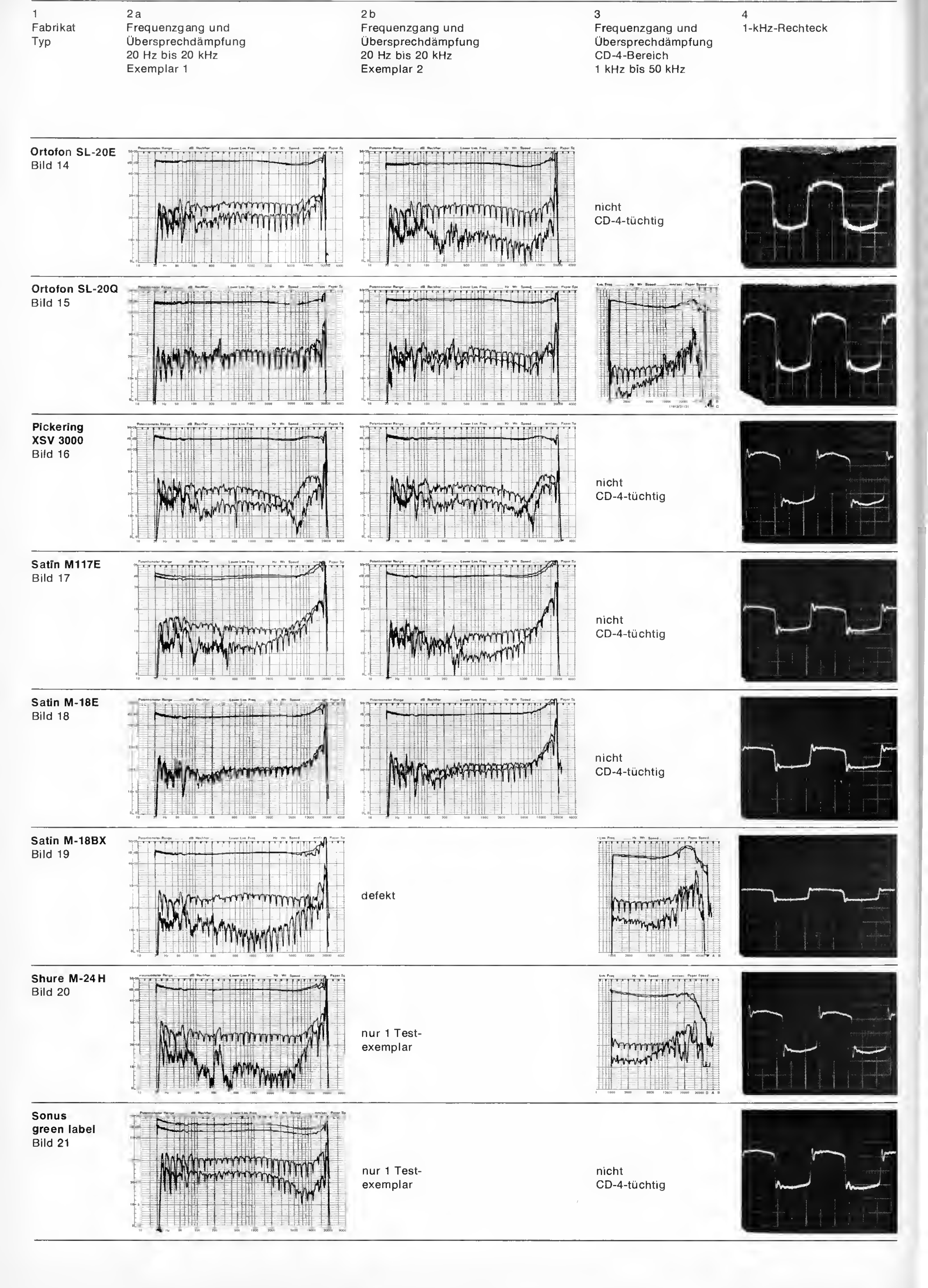
5 Frequenzgang des Ortofon MCA-76. Das Subsonic Filter ist immer eingeschaltet. Am anderen Ende des Übertragungsbereichs kann zwischen „flat" und „CD-4-Filter" gewählt werden


SATIN
Goldring



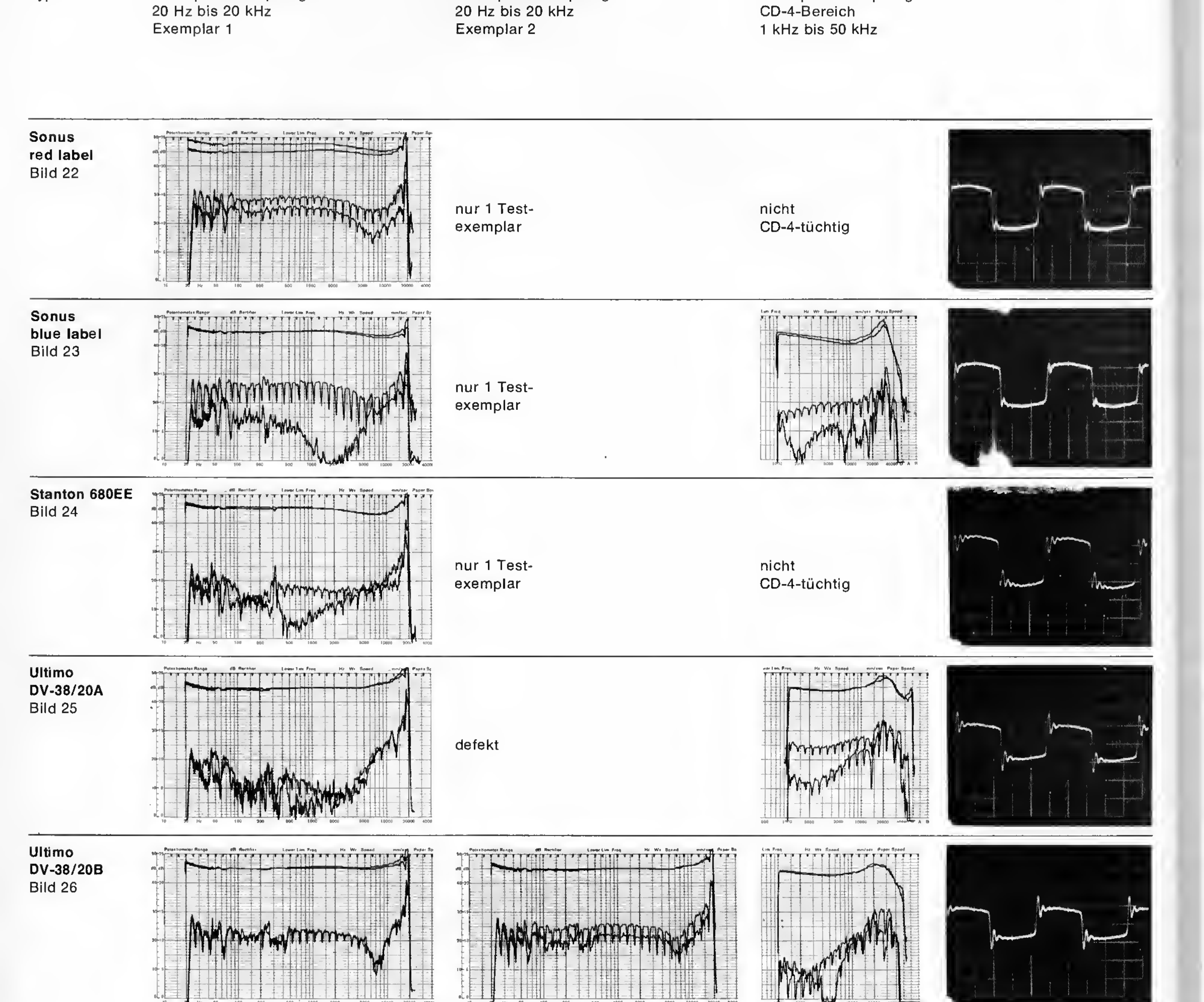
1 Fabrikat Typ	2a Frequenzgang und Übersprechdämpfung 20 Hz bis 20 kHz Exemplar 1	2b Frequenzgang und Übersprechdämpfung 20 Hz bis 20 kHz Exemplar 2	3 Frequenzgang und Übersprechdämpfung CD-4-Bereich 1 kHz bis 50 kHz	4 1-kHz-Rechteck
AKG P6R Bild 6		nur 1 Test-exemplar	nicht CD-4-tüchtig	
AKG P6E Bild 7		nur 1 Test-exemplar	nicht CD-4-tüchtig	
AKG P7E Bild 8		nur 1 Test-exemplar	nicht CD-4-tüchtig	
AKG P8E Bild 9		nur 1 Test-exemplar	nicht CD-4-tüchtig	
AKG P8ES Bild 10		nur 1 Test-exemplar	nicht CD-4-tüchtig	
Empire 2000 E/III Bild 11		nur 1 Test-exemplar	nicht CD-4-tüchtig	
Goldring G 900 Bild 12		nur 1 Test-exemplar	nicht CD-4-tüchtig	
Ortofon MC 20 Bild 13			nicht CD-4-tüchtig	

5 Dynamische horizontale Nadelnachgiebigkeit × 10^{-6} cm/dyn	6 Abtastfähigkeit 300 Hz dhfi-Schallplatte Nr. 2 Amplituden in μ hor./vert.	7 Höhenabtastung 10,8 kHz (Shure TTR 103) Abtastverzerrungen in %	8 Frequenzintermodulation 300/3000 Hz 4:1 −6/0 dB in %	9 Übertragungsfaktor bei 1 kHz in mVs/cm	10 Baß-Resonanz am Rabco-Tonarm SL–8 (Resonanzüberhöhung)	11 Vertikaler Spurwinkel	12 Musikhörtest Bemerkungen
20	0,75 p : 80/50 1,0 p : 100/50	1,0 p : – 1,5 p : 4,8 2,0 p : 3,4	1,0 p : 2,07/2,1 1,5 p : 1,05/2,1 2,0 p : –/–	1,82 1,50	9,0 Hz (16 dB)	24°	klanglich weitgehend neutral, nur im Obertonbereich etwas zuviel Brillanz, daher ganz leicht zur Härte neigend; klanglich an der Grenze zur Spitzenklasse
21	0,75 p : 90/50 1,0 p : 100/50	1,0 p : – 1,5 p : 4,8 2,0 p : 3,0	1,0 p : 0,9/1,45 1,5 p : 0,85/1,55 2,0 p : –/–	1,32 1,50	8,2 Hz (15 dB)	22°	klangneutral, einziger Unterschied zum Band etwas mehr Brillanz im Obertonbereich bei kaum beeinträchtigter Durchsichtigkeit; klanglich Spitzenklasse
21	0,75 p : 90/50 1,0 p : 100/50	1,0 p : – 1,5 p : 1,4 2,0 p : –	1,0 p : 0,45/0,9 1,5 p : 0,41/0,77 2,0 p : –/–	0,98 0,84	8,0 Hz (16 dB)	20°	klangneutral, einziger Unterschied zum Band etwas mehr Brillanz im Obertonbereich bei guter Durchsichtigkeit; klanglich Spitzenklasse
25	0,5 p : 80/50 0,75 p : 100/50	1,0 p : 0,8 1,5 p : 0,35 2,0 p : –	1,0 p : 0,5/1,02 1,5 p : 0,44/0,84 2,0 p : –/–	0,72 0,65	6,3 Hz (14 dB)	20°	klangneutral, im Vergleich zum Band geringfügig mehr Brillanz im Obertonbereich bei ausgezeichneter Durchsichtigkeit; klanglich Spitzenklasse
22	0,75 p : 90/50 1,0 p : 100/50	1,0 p : 1,45 1,5 p : 1,20 2,0 p : –	1,0 p : 0,4/0,85 1,5 p : 0,33/0,7 2,0 p : –/–	0,70	7,5 Hz (13 dB)	19°	klangneutral, im Vergleich zum Band etwas mehr Brillanz im Obertonbereich bei ausgezeichneter Durchsichtigkeit, wie P8E; klanglich nahezu Spitzenklasse
16	1,0 p : 80/50 1,5 p : 100/50	1,0 p : – 1,5 p : 1,25 2,0 p : 1,1	1,0 p : –/– 1,5 p : 1,65/3,3 2,0 p : 1,5/2,9	1,45 1,32	8,5 Hz (10 dB)	32°(!)	klangneutral, im Obertonbereich weich zeichnend, schmeichelt den Streichern in hohen Lagen, sehr durchsichtig; klanglich nahezu Spitzenklasse
18	1,0 p : 90/50 1,5 p : 100/50	1,0 p : 0,94 1,5 p : 0,84 2,0 p : –	1,0 p : 0,74/1,52 1,5 p : 0,7/1,4 2,0 p : –/–	0,68 0,58	7,3 Hz (11 dB)	24°	klangneutral, im Vergleich zum Band im Obertonbereich eine Nuance weicher, aber durchsichtig zeichnend; klanglich nahezu Spitzenklasse
14	1,0 p : 70/50 1,5 p : 90/50 2,0 p : 100/50	1,0 p : 0,58 1,5 p : 0,56 2,0 p : –	1,0 p : 0,54/– 1,5 p : 0,51/1,2 2,0 p : –/–	1,30	9,5 Hz (9 dB)	20°	klangneutral, einziger Unterschied zum Band etwas mehr Brillanz im Obertonbereich bei ausgezeichneter Durchsichtigkeit; klanglich nahezu absolute Spitzenklasse
13	1,25 p : 70/50 1,75 p : 90/50 2,5 p : 100/50	1,0 p : 0,6 1,5 p : 0,55 2,0 p : –	1,0 p : –/– 1,5 p : 0,39/0,93 2,0 p : –/–	1,37	9,8 Hz (10 dB)	21°	



1 Fabrikat Typ	2a Frequenzgang und Übersprechdämpfung 20 Hz bis 20 kHz Exemplar 1	2b Frequenzgang und Übersprechdämpfung 20 Hz bis 20 kHz Exemplar 2	3 Frequenzgang und Übersprechdämpfung CD-4-Bereich 1 kHz bis 50 kHz	4 1-kHz-Rechteck
Ortofon SL-20E Bild 14			nicht CD-4-tüchtig	
Ortofon SL-20Q Bild 15				
Pickering XSV 3000 Bild 16			nicht CD-4-tüchtig	
Satin M117E Bild 17			nicht CD-4-tüchtig	
Satin M-18E Bild 18			nicht CD-4-tüchtig	
Satin M-18BX Bild 19		defekt		
Shure M-24 H Bild 20		nur 1 Test- exemplar		
Sonus green label Bild 21		nur 1 Test- exemplar	nicht CD-4-tüchtig	

5 Dynamische horizontale Nadelnachgiebigkeit × 10^{-6} cm/dyn	6 Abtastfähigkeit 300 Hz dhfi-Schallplatte Nr. 2 Amplituden in μ hor./vert.	7 Höhenabtastung 10,8 kHz (Shure TTR 103) Abtastverzerrungen in %	8 Frequenzintermodulation 300/3000 Hz 4 : 1 −6/0 dB in %	9 Übertragungsfaktor bei 1 kHz in mVs/cm	10 Baß-Resonanz am Rabco-Tonarm SL–8 (Resonanzüberhöhung)	11 Vertikaler Spurwinkel	12 Musikhörtest Bemerkungen
12	1,0 p : 60/50 1,5 p : 70/50 2,5 p : 100/50	1,0 p : 0,66 1,5 p : 0,62 2,0 p : –	1,0 p : –/– 1,5 p : 0,52/1,2 2,0 p : –/–	1,09	9,8 Hz (9 dB)	21°	klangneutral, kein Unterschied zum Band, zeichnet extrem durchsichtig und mit weicher Brillanz; klanglich absolute Spitzenklasse
12	1,25 p : 70/50 1,75 p : 80/50 2,5 p : 100/50	1,0 p : 0,64 1,5 p : 0,56 2,0 p : –	1,0 p : 0,45/1,05 1,5 p : 0,45/0,85 2,0 p : –/–	1,20	9,2 Hz (10 dB)	19°	
12	1,0 p : 60/50 1,5 p : 70/50 2,5 p : 100/50	1,0 p : 0,7 1,5 p : 0,6 2,0 p : –	1,0 p : 0,43/1,2 1,5 p : 0,38/0,8 2,0 p : –/–	1,05	9,2 Hz (9 dB)	20°	klangneutral, wie SL 20 E, hervorragende Wiedergabe von CD-4-Schallplatten; klanglich absolute Spitzenklasse
12	1,0 p : 60/50 1,5 p : 80/50 2,5 p : 100/50	1,0 p : 0,75 1,5 p : 0,72 2,0 p : –	1,0 p : –/– 1,5 p : 0,45/0,93 2,0 p : –/–	1,05	10 Hz (9 dB)	21°	
26	0,5 p : 90/50 0,75 p : 100/50	1,0 p : 0,7 1,5 p : 0,55 2,0 p : –	1,0 p : –/– 1,5 p : 0,66/1,27 2,0 p : –/–	1,18	7,3 Hz (14 dB)	22°	klangneutral, im Obertonbereich etwas brillanter als Band ohne Verlust an Durchsichtigkeit; klanglich Spitzenklasse
28	0,5 p : 90/50 0,75 p : 100/50	1,0 p : 0,85 1,5 p : 0,7 2,0 p : –	1,0 p : 0,76/1,3 1,5 p : 0,68/1,1 2,0 p : –/–	1,18	6,2 Hz (12 dB)	21°	
14	1,0 p : 70/50 1,5 p : 80/50 2,0 p : 80/50	1,0 p : 0,84 1,5 p : 0,74 2,0 p : –	1,0 p : 0,55/– 1,5 p : 0,44/0,55 2,0 p : –/–	0,46 0,52	8,5 Hz (5 dB)	18°	klangneutral, aber im Obertonbereich etwas schärfer als Band und etwas weniger durchsichtig; klanglich an der Grenze zur Spitzenklasse
16	1,0 p : 80/50 1,5 p : 90/50 2,0 p : 100/50	1,0 p : 0,90 1,5 p : 0,65 2,0 p : –	1,0 p : –/– 1,5 p : 0,37/0,56 2,0 p : –/–	0,54	7,4 Hz (6 dB)	20°	
18	1,0 p : 90/50 1,25 p : 100/50	1,0 p : 0,9 1,5 p : 0,75 2,0 p : –	1,0 p : –/– 1,5 p : 0,53/0,9 2,0 p : –/–	0,45	6,5 Hz (7 dB)	21°	klangneutral, aber im Obertonbereich etwas verschleiert, ganz leicht gepreßt, weniger „luftig", beim 2. Exemplar ist dies weniger der Fall gewesen; klanglich 1. Exemplar an der Grenze zur Spitzenklasse, 2. Exemplar Spitzenklasse
18	1,0 p : 90/50 1,25 p : 100/50	1,0 p : 1,0 1,5 p : 0,85 2,0 p : –	1,0 p : –/– 1,5 p : 0,8/1,4 2,0 p : –/–	0,44	6,5 Hz (5 dB)	22°	
20	0,75 p : 80/50 1,0 p : 100/50	1,0 p : 0,9 1,5 p : 0,68 2,0 p : –	1,0 p : 0,45/0,9 1,5 p : 0,4/0,68 2,0 p : –/–	0,23	5,5 Hz (6 dB)	21°	klangneutral, kein Unterschied zum Band feststellbar, ausgezeichnete Wiedergabe von CD-4-Schallplatten; klanglich absolute Spitzenklasse
21	0,75 p : 90/50 1,0 p : 100/50	1,0 p : 1,1 1,5 p : 0,74 2,0 p : –	1,0 p : –/– 1,5 p : 0,7/1,2 2,0 p : –/–	0,22	(–)	19°	
16	1,0 p : 80/50 1,5 p : 100/50	1,0 p : 0,55 1,5 p : 0,44 2,0 p : –	1,0 p : 0,52/1,6 1,5 p : 0,43/0,92 2,0 p : –/–	0,91	7,2 Hz (7 dB)	19°	klangneutral, kein Unterschied zum Band feststellbar, ausgezeichnete Wiedergabe von CD-4-Schallplatten; klanglich absolute Spitzenklasse
18	1,0 p : 90/50 1,25 p : 100/50	1,0 p : 1,15 1,5 p : 1,05 2,0 p : –	1,0 p : –/– 1,5 p : 0,63/1,2 2,0 p : –/–	0,77 1,02	8,5 Hz (9 dB)	20°	klangneutral, kein Unterschied zum Band feststellbar, geringfügige Unterschiede hinsichtlich der Stereo-Perspektive (relativ schlechte Übersprechdämpfung); klanglich Spitzenklasse



1 Fabrikat Typ	2a Frequenzgang und Übersprechdämpfung 20 Hz bis 20 kHz Exemplar 1	2b Frequenzgang und Übersprechdämpfung 20 Hz bis 20 kHz Exemplar 2	3 Frequenzgang und Übersprechdämpfung CD-4-Bereich 1 kHz bis 50 kHz	4 1-kHz-Rechteck
Sonus red label Bild 22		nur 1 Test- exemplar	nicht CD-4-tüchtig	
Sonus blue label Bild 23		nur 1 Test- exemplar		
Stanton 680EE Bild 24		nur 1 Test- exemplar	nicht CD-4-tüchtig	
Ultimo DV-38/20A Bild 25		defekt		
Ultimo DV-38/20B Bild 26				

läuft der Frequenzgang linear von 20 Hz bis 50 kHz bei einer Toleranz von +0/−0,5 dB, in Stellung „CD-4" wird der Frequenzgang bedämpft (−3 dB bei 50 kHz). Eingebaut ist ein Filter, das subsonische Frequenzen (−20 dB bei 2 Hz) aussiebt. Die harmonischen Verzerrungen des Vorverstärkers liegen jenseits von Gut und Böse. In Verbindung mit den neuen Ortofon-Tonabnehmern beträgt der Signal-Fremdspannungsabstand, bezogen auf eine Schnelle von 10 cm/s, bei 1 kHz 69 dB. Wird am Tonarm der dynamische Tonabnehmer gegen einen magnetischen ausgewechselt, so gestattet ein „By-pass" bei ausgeschaltetem MCA-76 die Durchschleifung des Signals, d. h. es muß nicht umgebaut werden.

Das Pickering XSV/3000 ist das neueste Spitzenmodell innerhalb der Stereo-Tonabnehmerserie dieser Firma. Im Unterschied zum CD-4-tüchtigen XUV 4500 Q (vgl. Test 8/75), das mit einer „Quadrahedral"-Nadel ausgerüstet ist, wird beim XSV/3000 der Stereohedron-Schliff verwendet, der eine vergrößerte, druckmindernde Kontaktzone zwischen Rillenflanke und Nadel gewährleistet.

Die Tonabnehmer der japanischen Firma Satin werden in der BRD von der Firma Osawa in München vertrieben. Angeboten werden drei dynamische Modelle, deren besonderes Merkmal darin besteht, daß die Nadelträger – und dies völlig problemlos – auswechselbar sind und daß ihre Ausgangsspannungen so hoch sind, daß keine Übertrager benötigt werden. Das Modell M-18BX ist CD-4-tüchtig. Sein Nadelträger besteht aus einem Beryllium-Röhrchen.

Das Shure M 24 H ist das langerwartete CD-4-tüchtige Modell der Firma Shure. Die Nadel ist zur Erhöhung der Kontaktfläche hyperbolisch geschliffen. Shure legt im Prospekt großen Wert auf die Harausarbeitung der Tatsache, daß das M 24 H für Stereo ebenso kompromißlos geeignet ist wie für Quadro.

Die Firma Sonic Research Inc. ist eine amerikanische Neugründung von Leuten, die – wenn ich es richtig sehe – keine Newcomer auf dem HiFi-Sektor sind. Bei ADC gab es einen Holztonarm, der nach seinem Konstrukteur „Pritchard"-Tonarm hieß. Ein Peter E. Pritchard schreibt im Prospekt für und im Namen der Sonic Research. Die ersten Produkte der Firma sind drei Tonabnehmer. Der Sonus blue label ist mit einem „multi-radial" geschliffenen Diamanten ausgerüstet und CD-4-tüchtig, das Modell red label mit einem elliptisch und das Modell green label mit einem sphärisch geschliffenen Diamanten. Der Vertrieb der Sonus-Erzeugnisse liegt für die BRD bei der Firma EPD GmbH in München.

Das Vertriebs-Karussell in Sachen HiFi dreht sich unentwegt. Seit Bolex den Vertrieb von Ortofon übernommen hat, ist Stanton zu Teledyne Acoustic Research mit Vertriebsbüro in Hilden übergewechselt. Von dort erhielten wir das Modell 680 EE zum Test. Es ist mit einem elliptisch geschliffenen Diamanten ausgestattet und als HiFi-Version des professio-

5 Dynamische horizontale Nadelnach-giebigkeit $\times 10^{-6}$ cm/dyn	6 Abtastfähigkeit 300 Hz dhfi-Schallplatte Nr. 2 Amplituden in μ hor./vert.	7 Höhen-abtastung 10,8 kHz (Shure TTR 103) Abtastver-zerrungen in %	8 Frequenzinter-modulation 300/3000 Hz 4:1 −6/0 dB in %	9 Über-tragungs-faktor bei 1 kHz in mVs/cm	10 Baß-Resonanz am Rabco-Tonarm SL–8 (Resonanz-überhöhung)	11 Verti-kaler Spur-winkel	12 Musikhörtest Bemerkungen
21	0,75 p : 90/50 1,0 p : 100/50	1,0 p : 1,05 1,5 p : 0,95 2,0 p : –	1,0 p : –/– 1,5 p : 0,55/1,22 2,0 p : –/–	0,70 0,86	5,8 Hz (6 dB)	19°	klangneutral, kein nennenswerter Unterschied zum Band, außer hinsichtlich der Klangperspektive; klanglich Spitzenklasse
18	1,0 p : 90/50 1,25 p : 100/50	1,0 p : 0,95 1,5 p : 0,80 2,0 p : –	1,0 p : 0,75/1,55 1,5 p : 0,53/1,2 2,0 p : –/–	0,75	8,5 Hz (9 dB)	21°	klangneutral, im Vergleich zum Band eher etwas weich, aber sehr durchsichtig zeichnend, leicht veränderte Stereo-Perspektive, ausgezeichnete Wiedergabe von CD-4-Schallplatten; klanglich Spitzenklasse
20	0,75 p : 90/50 1,25 p : 100/50	1,0 p : 1,5 1,5 p : 0,85 2,0 p : –	1,0 p : 0,48/1,08 1,5 p : 0,41/0,92 2,0 p : –/–	0,77	7,7 Hz (11 dB)	19°	klangneutral, aber im Vergleich zum Band etwas „rauhere" Klangdefinition; klanglich an der Grenze zur Spitzenklasse
16	1,0 p : 80/50 1,5 p : 100/50	1,0 p : 0,75 1,5 p : 0,46 2,0 p : –	1,0 p : 0,72/1,6 1,5 p : 0,62/1,35 2,0 p : –/–	0,58	8,5 Hz (10 dB)	22°	klangneutral, einziger Unterschied zum Band etwas mehr Brillanz im Obertonbereich bei voller Durchsichtigkeit, ausgezeichnete Wiedergabe von CD-4-Platten; klanglich absolute Spitzenklasse
14	1,0 p : 70/50 1,5 p : 90/50 2,0 p : 100/50	1,0 p : 0,62 1,5 p : 0,4 2,0 p : –	1,0 p : –/– 1,5 p : 0,74/1,4 2,0 p : –/–	0,56	8,5 Hz (9 dB)	23°	klangneutral, wie Ultimo 20 A, ganz ausgezeichnete Wiedergabe von CD-4-Platten; klanglich absolute Spitzenklasse
14	1,0 p : 70/50 1,5 p : 90/50 2,0 p : 100/50	1,0 p : – 1,5 p : 0,52 2,0 p : –	1,0 p : 0,62/– 1,5 p : 0,59/1,2 2,0 p : –/–	0,53	8,2 Hz (11 dB)	22°	

nellen, besonders robusten 680 EL zu betrachten. Nach Aussagen des Herstellers soll es trotz hoher Nadelnachgiebigkeit robuster sein als die meisten anderen Stereo-Tonabnehmer. Wie die Pickering-Modelle sind auch die Stanton-Tonabnehmer mit einem kleinen Staubpinselchen ausgestattet, das aber leicht zu entfernen ist. Wir haben alle Messungen aufgrund früherer Erfahrungen und im Interesse eindeutiger Ergebnisse ohne die Pinselchen durchgeführt.

Die Firma Onlife Research Inc., Tokyo befaßt sich mit der Herstellung von Tonabnehmern mit der Marken-Bezeichnung „Ultimo" und von Tonarmen. Ferner scheint diese Firma mit der britischen Lautsprecherfirma Lowther zusammenzuarbeiten, die jetzt unter Lowther Onlife Developments LTD firmiert. In der BRD werden die Onlife-Produkte, die japanischen und die britischen, von Paul Dittmann, Würzburg, vertrieben.

Die beiden Tonabnehmer Ultimo 20 A und 20 B sind mit Shibata-Nadeln ausgestattet. Das 20 A besitzt einen Nadelträger aus Aluminium, das 20 B einen aus gezogenem Beryllium. Beide Tonabnehmer sind CD-4-tüchtig. Ihre Ausgangsspannung ist dank hochentwickelter Mikrotechnologie in der Herstellung von Minispulen so hoch, daß ebenfalls keine Übertrager erforderlich sind. Die Nadelträger sind bei diesen Modellen nicht auswechselbar.

Ergebnisse unserer Messungen

Alle Meßergebnisse und die Resultate des Musik-Hörtests sind in der großen Tabelle zusammengefaßt. Wenn uns von den Herstellern zwei Exemplare angeliefert wurden, haben wir beide gemessen, um einen Anhaltspunkt hinsichtlich der Qualitätsstreuung zu gewinnen. Alle Messungen und der Musik-Hörtest wurden am Rabco-Tangential-Tonarm SL-8 durchgeführt. Für die Messung der Frequenzgänge und des Übersprechens in beiden Kanälen haben wir die Brüel-&-Kjäer-Meßplatte Q-2009 benutzt, zur Bestimmung des vertikalen Spurwinkels die CBS-Platte STR-160, zur Messung der FIM die DIN-Platte 45542, für die Bestimmung der Abtastfähigkeit die dhfi-Platte Nr. 2 und zur Ermittlung der Höhenabtastfähigkeit die Shure-Platte TTR-103. Zur Darstellung der 1-kHz-Rechtecke haben wir die CBS-Platte STR-111 verwendet.

Beim Musik-Hörtest haben wir nicht die verschiedenen Tonabnehmer untereinander verglichen, sondern jedes Modell mit einem absoluten Standard. Hierzu wurde über eine 38er Revox A 77 eine Kopie des Mutterbands zur dhfi-Schallplatte Nr. 5 abgehört. Parallel hierzu wurde die entsprechende dhfi-Schallplatte Nr. 5 „Was ist eine gute Stereoaufnahme?" mit dem zu prüfenden Tonabnehmer abgetastet, wobei die Möglichkeit knackfreien Umschaltens zwischen beiden Quellen, die jeweils auf gleiche Lautstärke eingepegelt wurden, gegeben war. Als Plattenspieler wurde ein Technics-Laufwerk SP-10, als



Die Decade-Serie.

Die ersten Lautsprecher der unteren Preisklasse, die den strengen Anforderungen JBL's an Wirkungsgrad und Präzision der Wiedergabe gerecht werden, sind die JBL-Decaden L16, L26 und L36. Sie basieren auf der gleichen Technologie und Sorgfalt bei der Fertigung, die Lautsprechersysteme von JBL zu den meistbenutzten in den Schallplattenstudios der Welt werden ließen. Ihre musikalischen Kriterien – brilliante Höhen, weiche Mittellagen und exakte Bässe – vermitteln eine außergewöhnlich präzise Musikreproduktion.

Sie können die Decaden hören: bei dem JBL-Audio-Spezialisten.

harman deutschland GmbH
Rosenbergstr.16, 7100 Heilbronn
Telefon (0 71 31) 6 89 61

Bei Einsendung dieses Coupons schicken wir Ihnen gerne die Liste der von uns autorisierten Fachhändler.

Name:

Straße:

PLZ, Wohnort

JBL-Decade HS 2/77

Verstärker die Accuphase-Kombination C-200 und P-300, und als Abhörboxen wurden zwei Sentry III verwendet. CD-4-tüchtige Tonabnehmer wurden zusätzlich einem Quadro-Hörtest unterzogen. Als Verstärker wurde ein JVC 4VR-5456X (vgl. Test Heft 2/76) verwendet. Als Rückboxen waren zwei Toshiba-Boxen SS 520 angeschlossen. Anpressungen neuester CD-4-Platten von JVC dienten als Programmquellen.

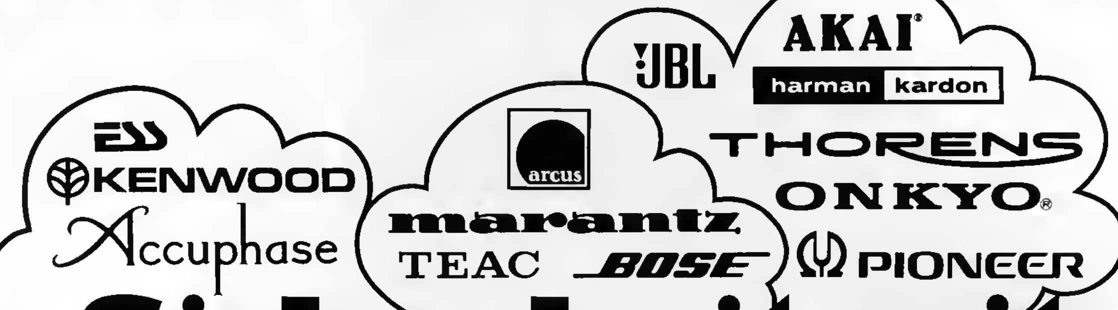
In Spalte 1 der Tabelle sind Fabrikat und Typenbezeichnung aufgeführt. In der Spalte 2a sind die Frequenzgänge und das Übersprechen, gemessen in beiden Kanälen, abgebildet. Soweit uns zwei Exemplare zum Test vorlagen, sind diese das zweite Exemplar betreffenden Ergebnisse in Spalte 2b untergebracht. Spalte 3 enthält die Frequenzgänge und das Übersprechen der CD-4-tüchtigen Tonabnehmer im Übertragungsbereich 1 bis 50 kHz. Daß der Anschluß dieser Kurven im 1-kHz-Punkt zu den Kurven der Spalten 2a und 2b exakt ist, darf nicht erwartet werden, weil die Kurven der Spalte 3 mittels einer anderen Meßschallplatte gemessen wurden (JVC TRS-1005). In Spalte 4 folgen die Rechteckdurchgänge bei 1 kHz, die alle im gleichen Maßstab aufgenommen sind, die unterschiedlichen Amplituden der Rechteckkurven entsprechen also den unterschiedlichen Übertragungsfaktoren der Systeme. In Spalte 5 folgt die horizontale dynamische Nadelnachgiebigkeit, die sich aus dem horizontalen Abtastverhalten bei 300 Hz errechnen läßt. Die Abtastfähigkeit horizontal und vertikal bei 300 Hz, je nach Maßgabe der Nadelnachgiebigkeit für zwei oder drei Werte der Auflagekraft, ist in Spalte 6 aufgeführt, die Abtastverzerrungen bei 10,8 kHz und einer Spitzenschnelle von 29,3 cm/s folgen in Spalte 7. Je kleiner die Werte der Abtastverzerrungen, desto besser ist das Abtastverhalten in den Höhen. Die Frequenzintermodulation für die Frequenzen 300/3000 Hz im Amplitudenverhältnis 4:1 für Vollaussteuerung der Rillenmodulation (−6 dB) und 6 dB Übersteuerung (0 dB) ist aus Spalte 8 ersichtlich, während der Übertragungsfaktor bei 1 kHz der Spalte 9 zu entnehmen ist. Multipliziert man den Übertragungsfaktor mit der Spitzenschnelle in cm/s, so erhält man den Betrag der Ausgangsspannung des Tonabnehmers in mV. Die Spitzenschnelle – genauer gesagt der Effektivwert der Spitzenschnelle – betrug bei unseren Messungen 5,7 cm/s bei 1 kHz. In Spalte 10 ist angegeben, bei welcher Frequenz die Tonabnehmer am Rabco-Tonarm ihre Baßeigenresonanz aufweisen, darunter steht jeweils in dB der Wert der Resonanzüberhöhung. Je stärker die Baßresonanz bedämpft ist, desto kleiner ist dieser Wert, und desto unschädlicher die Baßresonanz. In Spalte 11 sind die vertikalen Spurwinkel angegeben. Genormt ist der Wert $20° \pm 5°$. Spalte 12 schließlich enthält die Beurteilung der Tonabnehmer aufgrund des Musik-Hörtests. Alle in der Tabelle aufgeführten Werte und Kurven beruhen auf unseren Messungen. In den Bildlegenden zu den Fotos der Tonabnehmer und zu den Mikroskopfotos der Abtastnadeln sind noch Angaben der Hersteller untergebracht.

Gesamtbeurteilung

Nach Durchsicht der die Ergebnisse des Musik-Hörtests enthaltenden Spalte 12 in der Tabelle wird mancher Leser mit Verwunderung feststellen, daß von den 21 getesteten Tonabnehmern kein einziger als nicht klangneutral und nicht schlechter als „klanglich an der Grenze zur Spitzenklasse" beurteilt worden ist. Es wäre nun völlig verfehlt, daraus den Schluß zu ziehen (der von manchen Lesern im Zusammenhang mit Boxentests schon gezogen worden ist), wir seien in unseren Urteilen milder, weniger streng, nachsichtiger, lascher oder was sonst noch geworden. Wahr ist vielmehr, daß die Qualität magnetischer und dynamischer Tonabnehmer in den letzten Jahren erstaunliche Fortschritte gemacht hat – und dies trifft ebenfalls auf viele Boxen zu. Dies bedeutet nicht, daß heute auf dem Markt nicht nach wie vor miserable Tonabnehmer und minderwertige Lautsprecherboxen angeboten werden. Wann immer wir einem solchen minderwertigen Produkt auf die Schliche kommen, wird es uns ein Vergnügen sein, dies in aller Offenheit und mit der gebotenen Strenge festzustellen und zu kritisieren. Alles andere wäre unlauter und kommt für uns nicht in Betracht. Nicht weniger unlauter wäre es jedoch, vorhandene Qualität nicht ebenso klipp und klar zu attestieren, bloß weil es journalistisch effektvoller ist, Verrisse zu schreiben. Unsere Aufgabe ist und bleibt es – und davon werden wir kein Jota abweichen –, ohne Ansehen des Herstellers unsere Leser darüber zu informieren, wo sie in jeder Preis- und Qualitätsklasse für ihr gutes Geld einen reellen Gegenwert einhandeln. Wenn gelegentlich von Fachhändlern, die sich als große Experten aufführen, an der Unbestechlichkeit dieser Zeitschrift gezweifelt wird – es geschieht dies ohnehin nur sehr vereinzelt –, dann sind die Motive für solche Verleumdungsversuche meist darin zu sehen, daß die Betreffenden lieber das ihren Kunden verkaufen, um nicht zu sagen: andrehen, wollen, was sie mangels wirklicher Sachkenntnis oder mit Rücksicht auf interessante Gewinnspannen am Lager haben und loswerden müssen. Dies einmal in aller Offenheit festzustellen, war angesichts des Inhalts so mancher Leserzuschrift notwendig.

Dann gibt es noch einen zweiten Punkt, der mich zunehmend ärgert. Tatsache ist, daß es zur Zeit um die Quadrophonie sehr ruhig geworden ist. Wieso aber manche Fachkollegen glauben, hierfür Gott danken zu müssen, ist mir völlig unverständlich. Es würde schon ganz und gar ausreichen, wenn sie sich für diesen Zustand bei jenen Fachhändlern bedankten, die die Vorteile der Quadrophonie nicht erkannt haben und den Beratungsaufwand scheuen, den es bedeuten würde, interessierten Kunden hörbar zu machen, welchen Zuwachs an Hörerlebnis sachgerechte Quadro-Wiedergabe ermöglicht. Auf der HiFi 76 jedenfalls fanden die Quadro-Demonstrationen des dhfi und der Schallplattenfirmen (Electrola und Ariola-Eurodisc) größten Zuspruch. Diese Haltung seitens mancher Fachkollegen kommt mir vor, wie wenn ein Blin-

SIGMA HIFI



W.A.F.

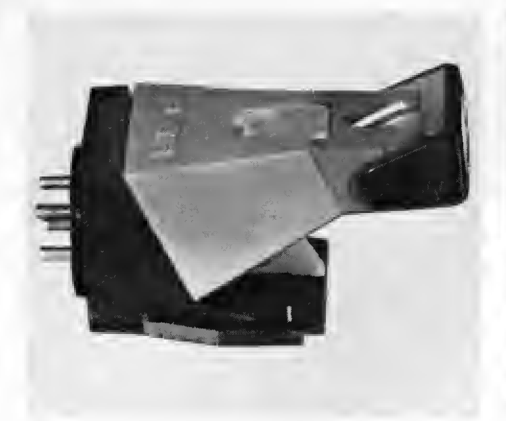
Sicherheit mit SIGMA HIFI:



● 14 Tage Umtauschrecht ● Reservierung durch Anzahlung ● Riesenauswahl internationaler Spitzenfabrikate ● 2 große Vorführstudios ● individuelle und neutrale Fachberatung ● vergleichende Vorführung ● preiswert durch Großeinkauf ● ständig Sonderangebote ● großzügiger Kundenservice ● eigener Reparaturdienst ●

SIGMA HIFI in Berlin

1 Berlin 30 • Marburger Str. 17 ☎ 030 • 213 30 98


6a AKG P6R, Gewicht 5,9 g, 75 DM

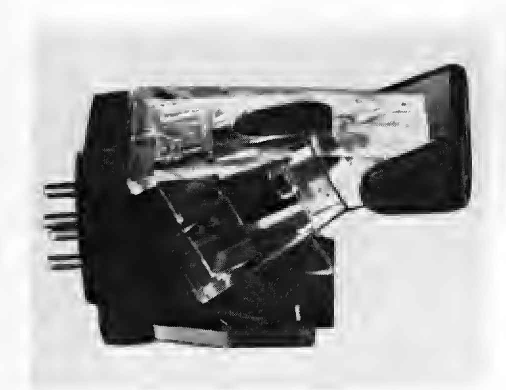

6b Abtastnadel des AKG P6R, 18 μ Verrundungsradius, sphärisch geschliffen, metallgefaßter ganzer Stein


10a AKG P8ES, Gewicht 5,9 g, 250 DM


7a AKG P6E, Gewicht 5,9 g, 110 DM


7b Abtastnadel des AKG P6E, Verrundungsradien 10/20 μ, elliptischer Schliff, metallgefaßter ganzer Stein


11a Empire 2000 E/III, Gewicht 7,5 g, 168 DM


8a AKG P7E, Gewicht 5,9 g, 130 DM

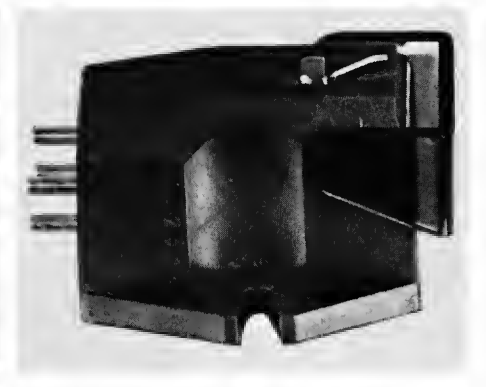

8b Abtastnadel des AKG P7E, Verrundungsradien 8/18 μ, elliptischer Schliff, gefaßter ganzer Stein



12a Goldrino G 900 SE, Gewicht 5 g, 298 DM


9a AKG P8E, Gewicht 5,9 g, 220 DM


9b Abtastnadel des AKG 8E, Verrundungsradien 5/18 μ, elliptischer Schliff, kristallorientiertes nacktes Stäbchen


13a Ortofon MC 20, Gewicht 7 g, 398 DM



10b Abtastnadel des AKG P8ES, Verrundungsradien 5/18 μ, elliptischer Schliff, kristallorientiertes nacktes Stäbchen



11b Abtastnadel des Empire 2000 E/III, Verrundungsradien 5/18 μ, elliptischer Schliff, metallgefaßter ganzer Stein



12b Abtastnadel des Goldring G 900 SE, Verrundungsradien 5/18 μ, elliptischer Schliff, auffallend langer, nackt montierter ganzer Stein



13b Abtastnadel des Ortofon MC 20, Verrundungsradius 8 μ, „Fine-Line"-Schliff, kristallorientiertes nacktes Stäbchen

der seine Genugtuung darüber äußern würde, daß das Farbfernsehen Gott sei dank mausetot sei – was es aus dem einfachen Grund nicht ist, weil die Zahl der Blinden unter den Fachjournalisten offenbar nicht so groß ist wie die Zahl der Unmusikalischen. Beide, die Quadro-Gegner unter den Fachjournalisten und die Indifferenten unter den Fachhändlern, werden eines Tages aus schierem Opportunismus ihre Meinung ändern, des bin ich ganz gewiß. Denn auf die Dauer läßt sich ein technischer Fortschritt, der in diesem Fall den Sprung in eine neue Hördimension bedeutet, nicht unterdrücken. Dies ist mir beim Hörtest der sechs CD-4-tüchtigen Tonabnehmer unter Verwendung der neuesten JVC-CD-4-Platten, deren Klangqualität umwerfend ist, wieder klargeworden und hat meinen Verdruß über manches, was in letzter Zeit in Sachen Quadrophonie in der Fachpresse zu lesen war, neu aktiviert. Darum obiger Exkurs.

Nachfolgend will ich versuchen, für jeden einzelnen der 21 getesteten Tonabnehmer eine zusammenfassende Gesamtbeurteilung zu geben. Die Klangqualität allein ist nicht immer ausschlaggebend. Übertragungsfaktor, erforderliche Auflagekraft und andere durch das Hören nicht quantitativ erfaßbare und daher schlecht beschreibbare Eigenschaften sowie letzten Endes auch der Preis spielen für die Gesamtbeurteilung und für die individuelle Kaufentscheidung eine Rolle.

AKG P6R. Klanglich an der Grenze zur Spitzenklasse einzustufender Tonabnehmer hoher Nadelnachgiebigkeit und guter Abtastfähigkeit bei tiefen Frequenzen, schwach hinsichtlich Höhenabtastfähigkeit und FIM-Verhalten, daher auch die gewisse „Härte" des Klangbildes, hoher Übertragungsfaktor, sehr günstige Preis-Qualitäts-Relation, insgesamt wohl obere Mittelklasse.

AKG P6E. Klanglich schon der Spitzenklasse zuzuordnen, Durchsichtigkeit wegen etwas besserer Höhenabtastfähigkeit und geringerer FIM besser (die Härte des P6R fehlt), hoher Übertragungsfaktor, günstige Preis-Qualitäts-Relation, insgesamt an der Grenze zur Spitzenklasse.

AKG P7E. Klanglich der Spitzenklasse zuzurechnen. Ebenso gute Abtastfähigkeit für tiefe Frequenzen wie P6R und P6E, aber wesentlich bessere Höhenabtastfähigkeit und günstigeres FIM-Verhalten, durchschnittlicher Übertragungsfaktor, sehr günstiges Preis-Qualitäts-Verhältnis, insgesamt schon in die Spitzenklasse einzuordnen.

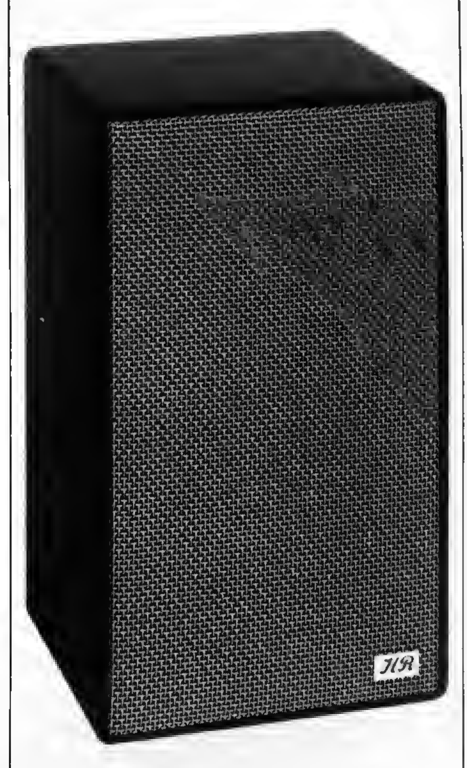
AKG P8E. Klanglich der Spitzenklasse zuzurechnen. Sehr gutes Abtastverhalten in den Tiefen und Höhen, etwas schlechtere FIM als P7E, Übertragungsfaktor nur durchschnittlich, gleich einzustufen wie P7E, daher ungünstigere Preis-Qualitäts-Relation, absolut betrachtet jedoch noch sehr günstig, insgesamt noch in die Spitzenklasse einzuordnen.

Bei den angegebenen Preisen handelt es sich um ungefähre, unverbindliche Ladenpreise

EUROTON

Lautsprecher

Die neue HiFi-Serie für hohe Ansprüche



Sie ist von HiFi-Fachleuten entwickelt, gebaut und wird von HiFi-Fachleuten verkauft.

Wir bieten Ihnen ein umfangreiches Programm in jeder Preisklasse.

Fragen Sie Ihren Fachhändler



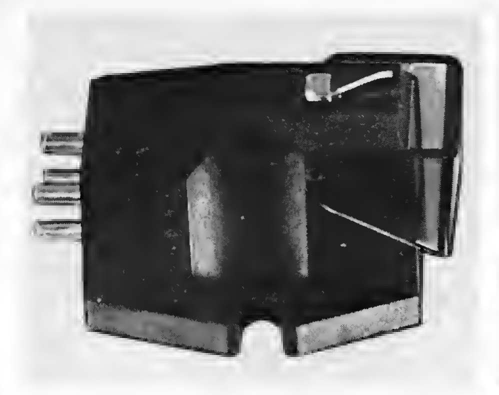
Hi Fi Lautsprecherbau

REINECKE GmbH

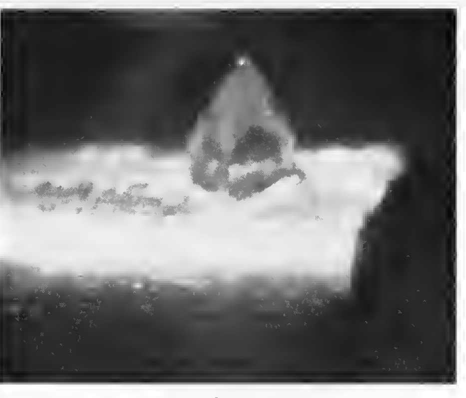
Schnorrenberger Allee 16

5352 ZÜLPICH

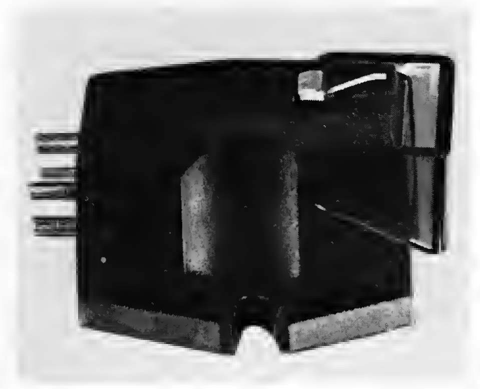
Telefon 02252/1444



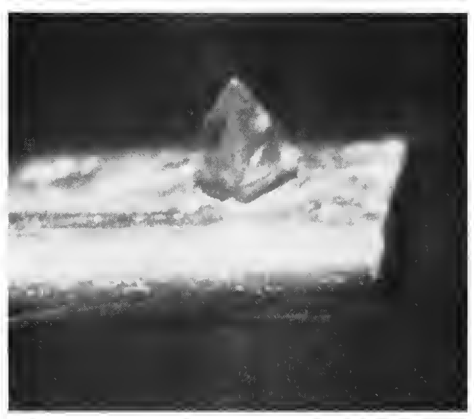
14a Ortofon SL 20 E, Gewicht 7 g, 380 DM



14b Abtastnadel des Ortofon SL 20 E, Verrundungsradien 8/18 μ, elliptischer Schliff, kristallorientiertes nacktes Stäbchen



15a Ortofon SL 20 Q, CD-4-tüchtig, Gewicht 7 g, 550 DM



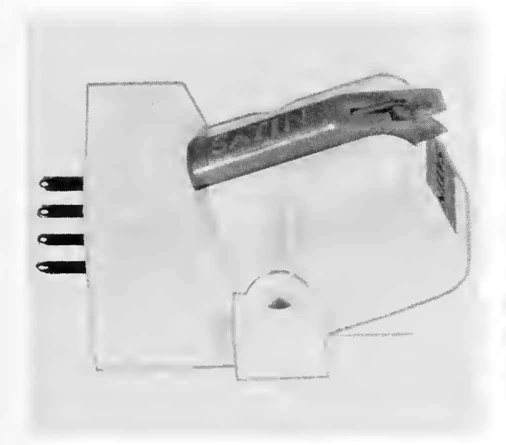
15b Abtastnadel des Ortofon SL 20 Q, Verrundungsradius 7 μ, bi-elliptischer Schliff, kristallorientiertes nacktes Stäbchen



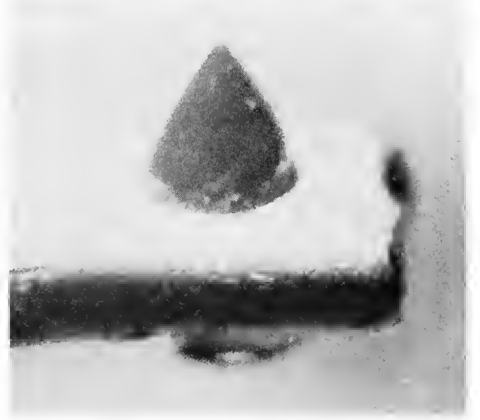
16a Pickering XSV 3000, fotografiert mit Pinselchen, Gewicht 5,4 g, 220 DM



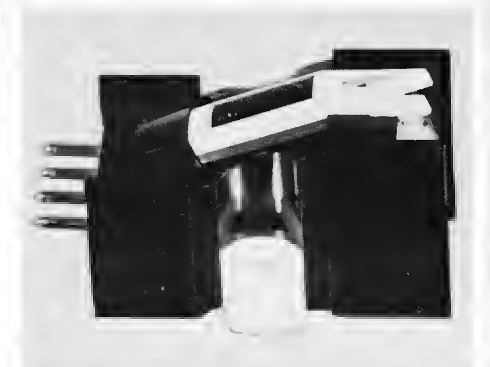
16b Abtastnadel des Pickering XSV 3000, Stereohedron-Schliff, metallgefaßter ganzer Stein



17a Satin M-117 E, Gewicht 9 g, 350 DM



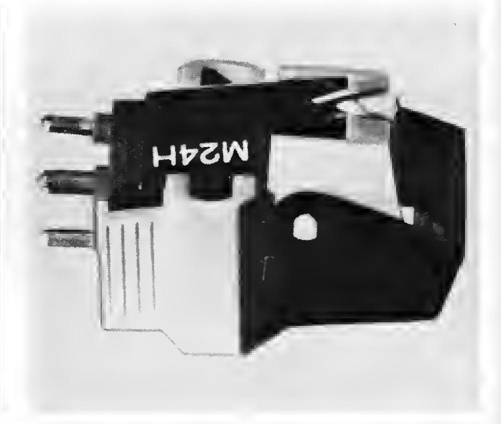
17b Abtastnadel des Satin M-117 E, Verrundungsradien 5/20 μ, elliptischer Schliff, metallgefaßter ganzer Stein



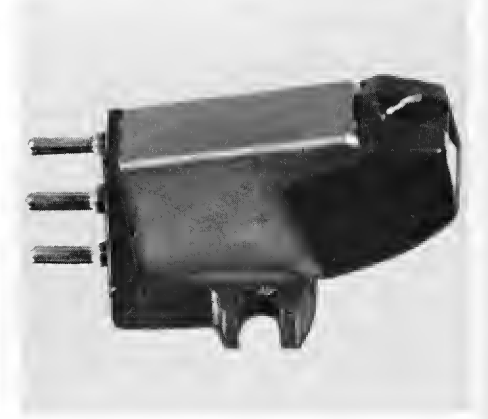
18a Satin M-18 E, Gewicht 9,5 g, 498 DM



19a Satin M-18BX, CD-4-tüchtig, Gewicht 9,5 g, 740 DM



20a Shure M 24 H, CD-4-tüchtig, Gewicht 6 g, 220 DM



21a Sonus green label, Gewicht 5 g, 298 DM



18b Abtastnadel des Satin M-18 E, Verrundungsradien 5/20 μ, elliptischer Schliff, kristallorientiertes nacktes Stäbchen



19b Abtastnadel des Satin M-18 BX, Shibata-Schliff, 2,5/63 μ, Nadelträger aus gezogenem Beryllium, kristallorientiertes nacktes, kurz und daher massearm montiertes Stäbchen



20b Abtastnadel des Shure M 24 H, hyperbolischer CD-4-Schliff, relativ langer, nackt montierter ganzer Stein



21b Abtastnadel des Sonus green label, sphärische Verrundung, Radius nicht angegeben, metallgefaßter ganzer Stein

AKG P8ES. Klanglich wie P8E zu beurteilen, Abtastfähigkeit in Tiefen und Höhen geringfügig schlechter als P8E – absolut gesehen jedoch sehr gut –, FIM-Verhalten ebenfalls sehr gut, Preis-Qualitäts-Relation innerhalb AKG-Programm eher ungünstig, absolut gesehen jedoch solide, insgesamt noch in die Spitzenklasse einzuordnen.

Empire 2000 E/III. Klanglich nahezu Spitzenklasse, Abtastfähigkeit in Tiefen und Höhen nur durchschnittlich, Frequenzintermodulation aufgrund zu großen vertikalen Spurwinkels schlecht, hoher Übertragungsfaktor, mäßige Übersprechdämpfung, eher schlechte Kanalübereinstimmung, Preis-Qualitäts-Relation sehr günstig, insgesamt obere Mittelklasse.

Goldring G 900 SE. Klanglich nahezu Spitzenklasse, Abtastfähigkeit bei tiefen Frequenzen nur wenig überdurchschnittlich, bei hohen Frequenzen gut, FIM-Verhalten sehr gut, Übertragungsfaktor eher klein, Übersprechdämpfung unsymmetrisch, Preis-Qualitäts-Relation mäßig, insgesamt an der Grenze zur Spitzenklasse.

Ortofon MC 20. Klanglich nahezu absolute Spitzenklasse, bei tiefen Frequenzen eher unterdurchschnittliche Abtastfähigkeit, d. h. relativ kleine Nadelnachgiebigkeit (dynamischer Tonabnehmer!), ausgezeichnete Höhenabtastfähigkeit, sehr gutes FIM-Verhalten, bei einem Exemplar Übersprechdämpfung unsymmetrisch, bei Verwendung des Übertragers STM-72 keinerlei Brumm, Preis-Qualitäts-Relation problematisch, insgesamt an der Grenze zur absoluten Spitzenklasse.

Ortofon SL 20 E. Klanglich absolute Spitzenklasse, wie MC 20 zu beurteilen, nur eben klanglich noch um eine Nuance besser, es kann sein, daß der MC 20 aufgrund des besonderen Nadelschliffs plattenschonender ist als SL 20 E, dies können wir jedoch nicht nachweisen, weil hierfür Langzeitversuche erforderlich wären. Preis-Qualitäts-Relation geringfügig günstiger als bei MC 20, schon in die absolute Spitzenklasse einzuordnen.

Ortofon SL 20 Q. Klanglich stereo und quadro absolute Spitzenklasse, Frequenzgang und Übersprechdämpfung bis 40 kHz optimal, Nadelnachgiebigkeit eher hart, Höhenabtastung und FIM sehr gut, Preis-Qualitäts-Verhältnis problematisch, absolute Spitzenklasse.

Pickering XSV 3000. Klanglich Spitzenklasse, sehr hohe Nadelnachgiebigkeit, gute Höhenabtastfähigkeit, gutes FIM-Verhalten, hoher Übertragungsfaktor, günstige Preis-Qualitäts-Relation, insgesamt an der Grenze zur absoluten Spitzenklasse.

Satin M-117 E. Klanglich an der Grenze zur Spitzenklasse, hohe Übersprechdämpfung, harte Nadelnachgiebigkeit (dynamischer Tonabnehmer, aber Nadelträger auswechselbar!), Höhenabtastfähigkeit durchschnittlich, FIM sehr gut, ohne Übertrager zu verwenden, aber bescheidener Übertragungsfaktor, Preis-Qualitäts-Relation nicht unproblematisch, insgesamt hart an der Grenze zur Spitzenklasse.

Nicht alle Räume sind gleich.



Auch nicht alle Lautsprecher. Und schon gar nicht alle Schallplatten. Aber hören Sie mal, was DYNACO's Equalizer aus Ihrer Musikanlage machen kann! Das erstaunt sogar die größten Perfektionisten, denn der SE 10 ist der vielleicht am besten klingende Equalizer – jedenfalls in seiner Preisklasse! Und er ist problemlos zu bedienen: Vergessen Sie Übersteuerungs-, Schaltknacks- und Gleichklangprobleme!

Getrennte Ein- und Ausgänge, Tape-Monitor, integrierte Schaltkreise. Beim Bausatz (mit vorgefertigten Schaltkreisen) können Sie sogar noch was sparen.

dynaco
dynakit

Spitzengeräte. Von Profis für Profis gemacht.

Informationen und Händlernachweis über DYNACO-Generalvertretung für Deutschland: **annex** GmbH & Co. KG., Beusselstr. 71, D-1000 Berlin 21, Telefon (030) 392 10 20, Telex 01 81 853



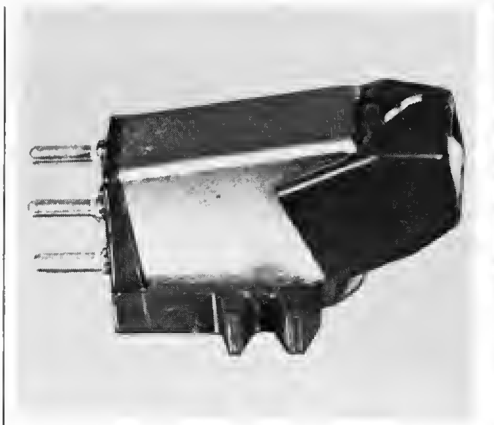
Was gut aussieht...

Die echten Hi-Fi-Liebhaber in der ganzen Welt finden die SME Form klassisch: leicht, graziös, zart ausgeglichen– wie eine erlesene Skulptur. Der SME Tonarm ist aber nicht einfach eine Meisterleistung des Stils. Seine besondere Form wurde vielmehr deshalb gewählt, weil sie für die Erzielung perfekter Klangtreue richtig ist. Und in der Tat ist der SME den meisten anderen Tonarmen weit überlegen. Techniker sagen 'was gut aussieht, ist auch gut', und dies gilt für alles von einem einfachen Stuhl bis zu den feinsten Musikinstrumenten. Vielleicht ist das der Grund dafür, daß Sie auch andere Tonarme kaufen können, die nahezu – aber nicht ganz – wie ein SME aussehen.

Für vollständige technische Daten und unabhängige Gutachten schreiben Sie bitte an:
Dept 1642, SME Limited
Steyning, Sussex, England, BN4 3GY

Alleinvertretung für die BRD:
Bolex GmbH
8045 Ismaning bei München
Oskar-Messter-Straße 15

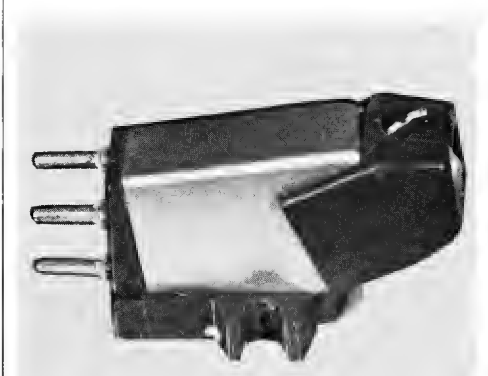




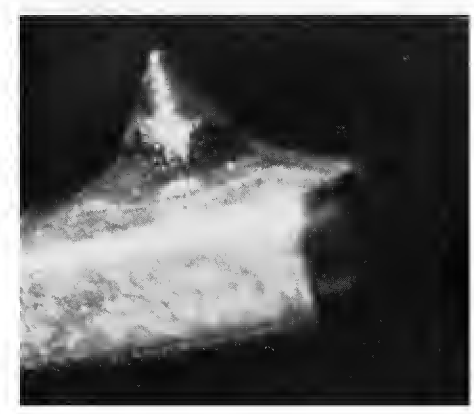
22a Sonus red label, Gewicht 5 g, 348 DM



22b Abtastnadel des Sonus red label, elliptischer Schliff, Verrundungsradien nicht angegeben, metallgefaßter ganzer Stein



23a Sonus blue label, CD-4-tüchtig, Gewicht 5 g, 398 DM



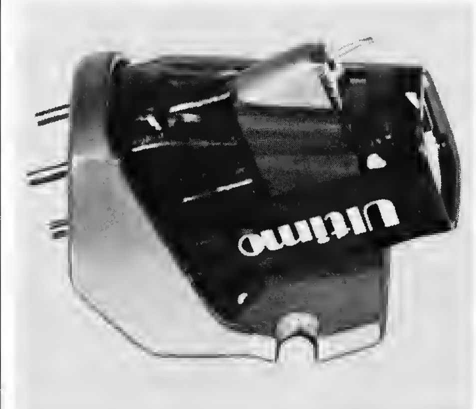
23b Abtastnadel des Sonus blue label, multi-radialer Schliff für CD-4, metallgefaßter ganzer Stein



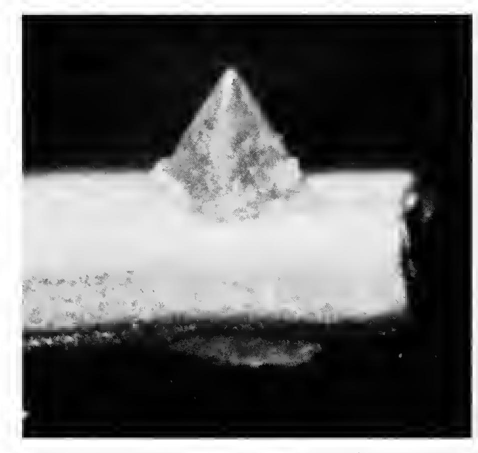
24a Stanton 680 EE, mit Pinsel fotografiert, Gewicht 5,5 g, 195 DM



24b Abtastnadel des Stanton 680 EE, Verrundungsradien 8/18 μ, elliptischer Schliff, metallgefaßter ganzer Stein



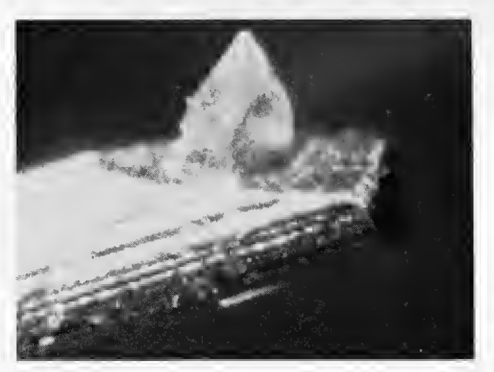
25a Onlife Ultimo DV-38/20 A, CD-4-tüchtig, Gewicht 9,4 g, 495 DM



25b Abtastnadel des Ultimo DV-38/20 A, Shibata-Schliff für CD-4, kristallorientiertes nacktes Stäbchen



26a Onlife Ultimo DV-38/20 B, CD-4-tüchtig, Gewicht 9,4 g, 555 DM



26b Abtastnadel des Ultimo DV-38/20 B, Shibata-Schliff für CO-4, kristallorientiertes nacktes Stäbchen auf Nadelträger aus gezogenem Beryllium

Satin M-18 E. Klanglich sind die Ergebnisse an den beiden Exemplaren etwas unterschiedlich, dies kommt auch in den Werten der Höhenabtastfähigkeit und der FIM zum Ausdruck, ansonsten gilt das gleiche wie für M-117 E, nur daß die Nadelnachgiebigkeit höher ist und die Preis-Qualitäts-Relation noch problematischer erscheint, insgesamt hart an der Grenze zur Spitzenklasse.

Satin M-18 BX. Klanglich absolute Spitzenklasse, für einen dynamischen Tonabnehmer extrem hohe Nadelnachgiebigkeit, Höhenabtastung gut, FIM sehr gut, Übertragungsfaktor sehr gering, ausgezeichnete Quadrowiedergabe, ein Exemplar hat Wärmeeinwirkung beim Fotografieren nicht überstanden, Preis-Qualitäts-Relation sehr ungünstig, insgesamt absolute Spitzenklasse.

Shure M-24 H. Klanglich absolute Spitzenklasse, Nadelnachgiebigkeit nur durchschnittlich, weil quadrotüchtig, Höhenabtastfähigkeit und FIM-Verhalten ausgezeichnet, Übertragungsfaktor eher überdurchschnittlich, Übersprechdämpfung gut, aber unsymmetrisch, ausgezeichnete CD-4-Wiedergabe, günstige Preis-Qualitäts-Relation, insgesamt absolute Spitzenklasse unter den magnetischen Tonabnehmern (moving magnet).

Sonus green label. Klanglich Spitzenklasse, sonst wie Sonus red label zu beurteilen, Preis-Qualitäts-Relation günstiger, absolut genommen jedoch problematisch, insgesamt an der Grenze zur Spitzenklasse.

Sonus red label. Klanglich Spitzenklasse, bescheidene Übersprechdämpfung, mäßige Kanalübereinstimmung, hohe Nadelnachgiebigkeit, nur durchschnittliche Höhenabtastfähigkeit, sehr gutes FIM-Verhalten, Übertragungsfaktor eher unterdurchschnittlich, Preis-Qualitäts-Relation ungünstig, insgesamt an der Grenze zur Spitzenklasse.

Sonus blue label. Klanglich Spitzenklasse, eher weich klingend, Übersprechdämpfung gut, aber unsymmetrisch, gutes CD-4-Klangbild, ansonsten zu beurteilen wie red label oder green label bei besserer Kanalübereinstimmung und besserer Übersprechdämpfung. Die Systemkörper der drei Typen sind übrigens gleich, die Nadelträger innerhalb der drei Typen austauschbar, Preis-Qualitäts-Relation problematisch, insgesamt an der Grenze zur Spitzenklasse.

Stanton 680 EE. Klanglich an der Grenze zur Spitzenklasse, sehr hohe Übersprechdämpfung, relativ hohe Nadelnachgiebigkeit, aber nur mäßige Höhenabtastfähigkeit, sehr gutes FIM-Verhalten, Übertragungsfaktor eher unterdurchschnittlich, solides Preis-Qualitäts-Verhältnis, insgesamt an der Grenze zur Spitzenklasse.

Ultimo DV-38/20 A. Klanglich absolute Spitzenklasse, insbesondere auch bei der Wiedergabe von CD-4-Platten, Nadelnachgiebigkeit für dynamische Tonabnehmer recht gut, Höhenabtastfähigkeit gut, FIM-Verhalten sehr gut, kein Übertrager erforderlich, aber Übertragungsfaktor bescheiden, Preis-Qualitäts-Verhältnis problematisch, insgesamt absolute Spitzenklasse.

Ultimo DV-38/20 B. Klanglich absolute Spitzenklasse, Nadelnachgiebigkeit etwas geringer als bei DV-38/20 A, ansonsten gleich zu beurteilen wie 20 A. Ob sich die 60 DM Mehrpreis für den Beryllium-Nadelträger auszahlen, können wir hier nicht beurteilen, möglicherweise wirkt sich dieser günstig auf die Impulswiedergabe aus, was allerdings schwer meßtechnisch nachzuweisen ist. Der Musik-Hörtest ließ keine Unterschiede zwischen den beiden Ultimo-Typen erkennen. Übrigens hat ein Exemplar des 20 A-Typs die Wärmeeinwirkung beim Fotografieren nicht verkraftet und seinen Geist im linken Kanal aufgegeben. Das Preis-Qualitäts-Verhältnis des 20 B ist nicht weniger problematisch als beim 20 A, insgesamt ist es wie jenes in die absolute Spitzenklasse einzustufen.

Schlußbemerkung

Soviel, wie wir gesagt haben, und nicht mehr, läßt sich über die 21 Tonabnehmer nach gründlichen und langwierigen Messungen und ausgiebigem Abhören unter korrekten Bedingungen aussagen. Hätte man den Ehrgeiz, noch mehr zu differenzieren, nähme das Unterfangen die Ausmaße eines Forschungsauftrages an. Nun wird es gewiß da und dort einen Fachhändler geben, der alles besser weiß, uns totaler Ignoranz bezichtigt und behauptet, daß der Tonabnehmer X, am Tonarm Y, mit dem 5000-DM-Vorverstärker Z und der Super-Endstufe λ, das Beste vom Besten sei, insbesondere wenn man die Boxen ψ zum Abhören benutze und überdies der Mond sich in Konjuktion zum Mars befinde. Nun, ein bißchen Mystifikation hat schon immer zum HiFi-Geschäft gehört – in anderen Branchen ist das auch nicht anders –, man muß es nur wissen, um nicht darauf hereinzufallen. Sonst geht die Sache an den Geldbeutel, und da hört bekanntlich der Spaß auf.

Br.



Testreihe Spulentonbandgeräte



Sony TC-510-2

Mit dem TC-510-2 bietet Sony ein netzunabhängiges 2-Spur-Spulentonbandgerät der oberen Qualitätsklasse an. Bei einem Preis von über 2500 DM (einschließlich des notwendigen Zubehörs) füllt es die Marktlücke einerseits zwischen dem in Heft 4/74 (TJB 75) getesteten und dreimal so teueren Profigerät Nagra IV-S und andererseits dem um fast zwei Drittel billigeren Uher Report 4200 (Heft 6/74, TJB 75).

Kurzbeschreibung

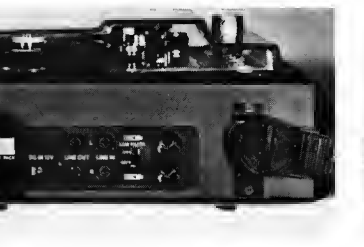
Im Design scheint das Nagra Modell gestanden zu haben. So ist das Laufwerk auf der Oberseite des Gerätes von allen Seiten frei zugänglich und kann mit einem transparenten Deckel geschützt werden. Die 13-cm-Spulen werden durch Rändelmuttern gesichert. Die Tonwelle ist gleichzeitig die Achse des Antriebsmotors, eines über Frequenzgeber geregelten, mechanisch kommutierten Gleichstrommotors. Er treibt auch die Bandwickel über Zwischenräder und Kupplungen an. Der Auf- und Abwickelbandzug wird mechanisch geregelt durch bewegliche Umlenkrollen, die auf Backenbremsen wirken. Eine weitere große Umlenkrolle vor dem Tonkopfträger und eine kleine vor dem Aufnahmekopf wirken als Gleichlauffilter. Die drei Ferrit-Tonköpfe hängen an einer massiven Kopfträgerplatte. Der Wiedergabekopf ist magnetisch stark geschirmt, eine zusätzliche Abschirmklappe ist hier nicht vorgesehen. Die Bandgeschwindigkeit von 9,5 bzw. 19 cm/s kann bei der Wiedergabe (aber nicht bei der Aufnahme) variiert werden. Die Bedienung des Laufwerks erfolgt wie beim Nagra mit einem Knebel rechts auf der Frontplatte. Zur Absicherung gegen Fehllöschungen ist der Knebel vor der Aufnahme hineinzudrücken, es leuchten dann in Abhängigkeit von den zwei Spurwahltasten die Aufnahmekontrolleuchten auf. Zusätzlich zu diesem Knebel sind eine große orangene Pausentaste und ein kleiner Stift für Umspulen vorhanden.

Das Gerät ist für verschiedene Bandsorten vorgesehen. Die Vormagnetisierung (Bias) ist in drei Stufen schaltbar (Low, Normal, High), ebenso der Aufnahmefrequenzgang (Equalisation = EQ) (Normal, Special, FeCr). Ausgesteuert wird kanalweise getrennt oder auch gemeinsam mit dem versenkten, konzentrischen Knopf und Knebel links auf der Frontplatte. Die zwei VU-Meter sind mit einer batteriesparenden Beleuchtung versehen, die kurze Zeit nach dem Einschalten selbsttätig verlöscht. Ein automatischer Aussteuerungsbegrenzer (Limiter) ist zuschaltbar. Die Instrumente werden auch auf Hinterband umgeschaltet. Die Anschlüsse befinden sich auf der linken Seite des Gerätes (Bild 1). Neben den obligatorischen Cinch-Anschlüssen gibt es zwei versenkte Mikrophon-Klinkenbuchsen. Die Eingänge können über einen der in der Frontplatte halbversenkten Kippschalter angewählt werden; ein weiterer Schalter senkt die Mikrophon-Eingangsempfindlichkeit um 20 dB ab. In den Mikrophonzweig kann ein Tiefenfilter eingeschleift werden. Über den eingebauten Lautsprecher (Bild 2) kann mitgehört werden, und zwar wahlweise der linke, der rechte Kanal oder die Mono-Kanalsumme (L+R). Bei Bedarf schaltet der Lautsprecher automatisch während der Aufnahme ab (zur Vermeidung von Rückkopplung und Echo). Der Anschluß eines Stereo-Kopfhörers ist möglich.

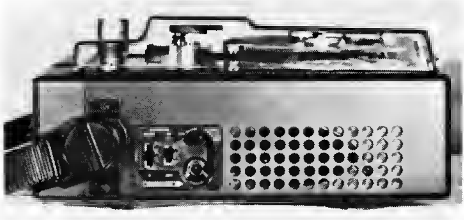
Die Betriebsspannung wird entweder über eine Buchse auf der linken Seite zugeführt (ca. 12 V Gleichspannung) oder über einen der drei möglichen Stromversorgungseinschübe. Man kann wählen zwischen dem Batteriefach (8 Mono-Zellen R 20, eventuell mit Akkus zu bestücken), einem Netzteil 12 V/400 mA oder einem Sony-NiCd-Akku BP-55. Die Batterielebensdauer wird von Sony mit 2 h für ununterbrochenen Aufnahmebetrieb angegeben, mit dem Akku BP-55 dagegen 3 h, was 8 Sony-Bändern entspricht (275 m ≙ 24 min bei 19 cm/s). Die Maße betragen 350 x 295 x 135 mm (entsprechend einem Volumen von knapp 14 l), die Masse 6,8 kg mit Batterien.

Kommentar zu den Ergebnissen unserer Messungen

Die für das Laufwerk ermittelten Daten sind für ein netzunabhängiges Gerät durchaus lobenswert. Im Vergleich zu Nagra oder zu Heimgeräten sehen die Werte natürlich nicht so gut aus. Bei 19 cm/s wird unter ungünstigen Bedingungen sogar die DIN-HiFi-Anforderung von ±0,2% im Gleichlauf nicht mehr eingehalten. Die Werte für den Schlupf (bis 0,37%, entsprechend 6,4 cents) sind für Geräte dieser Art etwas hoch. Wenn man die auf dem TC-510-2 aufgenommenen „Mini"-Bänder zu 26-cm-Spulen zusammenschneidet, ergeben sich an den Klebestellen entsprechende Tonhöhensprünge, die jedoch selbst im empfindlichsten Übertragungsbereich erst ab 5 cents hörbar sind. Der Wiedergabefrequenzgang könnte im Hochtonbereich besser sein, wenn der Tonkopf genau justiert wäre. Die Methode der Azimutjustage wird zwar in der Serviceanleitung recht gut beschrieben, die streng nach Anleitung erreichbare Genauigkeit liegt jedoch um den Faktor 2 zu niedrig. Weiterhin ist die Bandführung des Gerätes so ungünstig konstruiert, daß der Bandlauf nie exakt sein wird. Das Band wird immer im Winkel schwanken, da nur 2 Höhenführungen vorhanden sind. Auch im Gesamtfrequenzgang wird die vom Baß zu den Höhen abfallende Tendenz noch durch die schlechten Azimutwerte verstärkt. Bei hoher Bandgeschwindigkeit wirkt sich die Tonkopfjustage naturgemäß weit geringer aus. So sind die Kanäle bei einer 19-cm/s-Eigenaufnahme bei ca. 14 kHz gegenphasig, bei 9,5 cm/s dagegen schon bei 7 kHz. Dies ist aus dem Pegeleinbruch in den Mono-Frequenzgängen (Bild 7a unten, 7c unten) zu ersehen. Sony rühmt sich wegen ihrer „Sym Phase F&F-Tonköpfe", wir muß-



1 Blick auf den Anschlußschacht



2 Blick auf den Kopfhöreranschluß und auf den Lautsprecher

Accuphase – der neue Begriff für HiFi-Qualität





Stereo-Kontroll-Center



MW/UKW-Stereo-Tuner

Das Accuphase-Programm gehört zu den modernsten und perfektesten elektronischen HiFi-Systemen, die zur Zeit auf dem Markt sind. Accuphase HiFi-Stereogeräte garantieren optimalen Raumklang und brillante Tonwiedergabe. Überzeugen Sie sich selbst. Prüfen Sie die technischen Daten. Prüfen Sie die Besonderheiten. Vergleichen Sie die Leistung ruhig mit anderen hochwertigen HiFi-Systemen.
Entscheiden Sie sich für Accuphase, das HiFi-Stereosystem mit der eingebauten Zukunft. Schreiben Sie uns, wenn Sie mehr über die Accuphase-Vorteile erfahren wollen.



Generalvertretung Deutschland
P.I.A. HiFi Vertriebs GmbH
Nordendstr. 24 · 6083 Walldorf
Tel. 06105/76995

Das Accuphase HiFi-Programm erhalten Sie nur über unsere Vertragshändler:

8900 Augsburg	HiFi Studio Ernst Holme, Prinzregentenstraße 7
1000 Berlin	Sigma HiFi, Marburger Straße 17
1000 Berlin	Sinus HiFi Stereoanlagen GmbH, Hasenheide 70
4630 Bochum	Müller + Niklas, Wasserstraße 172
5300 Bonn	Karl Fr. Bielinsky, Acherstraße 22-28
2850 Bremerhaven	KB HiFi Studio, Langener Landstraße 286
4600 Dortmund	HiFi Stereostudio Dortmund GmbH, Westenheilweg 136
4000 Düsseldorf	Funkhaus Evertz, Königsallee 63-65
4000 Düsseldorf	Radio Kürten, Schadowstraße 78
4300 Essen	Radio Jasper, Hollestraße 1
6000 Frankfurt/Main	Raum Akustik OHG, Luisenstraße 37
7800 Freiburg/Br.	HiFi Boutique Müller + Niklas, Kaiser-Joseph-Straße 264
2000 Hamburg	HiFi Studio W. Roza, Poppenbüttler Weg 193a
6900 Heidelberg	Haus der Stereophonie, Marktplatz 3
7500 Karlsruhe	HiFi Markt, Kaiserallee 25
2300 Kiel	Hört sich gut an GmbH, Sophienblatt 52
5000 Köln	MSP HiFi Studio, Neumarkt 3
5000 Köln	Saturn Elektro-Handelsges. mbH & Co. KG, Hansaring 91
4150 Krefeld	Funkhaus Kamp GmbH & Co. KG, Ostwall 138
7250 Leonberg	HiFi Studio Leocenter, Leonberger Straße
6500 Mainz	Raum Akustik OHG, Rheinstraße 43-45
6800 Mannheim	HiFi Tonstudio Mannheim, Q 5, 4
3550 Marburg	HiFi Studios F. Zahn, Wehrdaerweg 8
8000 München	Elektro Egger, Gleichmannstraße 10
8000 München	Studio 3 E. Ernstberger KG, Kaiserstraße 61
4500 Osnabrück	Gebr. Rohlfing, Große Straße 24
2860 Scharmbeckstotel	KB HiFi Studio, Schulstraße 1
5900 Siegen	Rothal Electronic, Kohlbettstraße 18
7000 Stuttgart	Radio Barth, Rotebühlplatz 23
5500 Trier	HiFi Lux, Konstantinstraße 17
6200 Wiesbaden	TECO HiFi GmbH & Co., Rheinstraße 29
8700 Würzburg	Radio Landauer, Eichhornstraße 6
5600 Wuppertal	HiFi Studio Thelen, Hochstraße 100

Stanton.

Bewertungsmaßstab für einen technischen Bereich

STANTON-SERIE 681 ALS EICHSTANDARD FÜR TONINGENIEURE

wie Robert Ludwig.



Welche Anforderungen für Tonaufnahme und -wiedergabe auch immer gestellt werden — die Stanton-Tonabnehmer der Serie 681 sind der Eichstandard. Für jedes dieser anspruchsvollen Einsatzgebiete wurde speziell eine Ausführung des 681 entwickelt. Daher ist Stanton zu einem echten Bewertungsmaßstab für diesen technischen Bereich geworden.

Der Stanton 681 A — Für die Eichung von Schneidköpfen.

Mit dieser Ausführung lassen sich Schneidköpfe aufs genaueste eichen, da das System in erster Linie als Eichstandard für die Durchprüfung von Aufnahmeeinrichtungen konzipiert wurde. Der für den genauen Abgleich der Aufnahmekanäle erforderliche möglichst flache Frequenzgang ist gewährleistet.

Der Stanton 681 Triple-E — Für kritisches Hören. Diese Ausführung bietet eine verbesserte Abtastung bei allen Frequenzen. Der Frequenzgang ist bis über 20 kHz vollkommen flach. Ein besonderes Merkmal ist die drastisch verringerte Masse der Spitze. Und die Nadelaufhängung zeichnet sich durch lange Lebensdauer aus.

Bei allen Stanton-Tonabnehmern des Eichstandardtyps ist die Einhaltung der technischen Daten innerhalb enger Toleranzen garantiert. Ein Garantieschein liegt jedem Gerät bei: die Ergebnisse der Eichprüfung für den betreffenden Tonabnehmer.

Ob Sie den Tonabnehmer für Aufnahmen, Rundfunksendungen oder im Heimstudio verwenden wollen, Sie sollten die gleiche Wahl wie die Profis treffen!



Deutschland –
Teledyne Acoustic Research – Hans-Sachs-Str 16
Postfach 907 D-4010 Hilden Tel. (02103) 580 36-7



Aufnahmestudios, Rundfunkanstalten und TV-Gesellschaften in aller Welt setzen Tannoy-Lautsprechersysteme für die akustische Kontrolle ein. Dies kann Uneingeweihte erstaunen, da Lautsprecher von Tannoy lediglich eine Schallquelle besitzen – Tannoy's Integriertes Lautsprechersystem. Es ist ein System nach dem dualkonzentrischen Prinzip, das alle Frequenzen des Audiobereiches übertragen kann.

Die Überlegenheit bei den konstruktiven Merkmalen und der Präzision ihrer Ausführung veranschaulicht der abgebildete Systemschnitt. Ein Druckkammer-Hochtonstrahler und ein Tieftonsystem sind zu einer Einheit zusammengefaßt. Ringförmig umschließt die Membrane des Tieftonwandlers die Treiber/Horn-Kombination. Beide Systeme werden von einem gemeinsamen Rahmen mit nur einem Magneten getragen. Eine Frequenzweiche führt den beiden Komponenten die Energieanteile des zugehörigen Frequenzbereiches zu, so daß eine integrierte Schallquelle entsteht, die das gesamte Hörspektrum abstrahlt.

Jeder der fünf neuen Tannoy-HiFi-Lautsprecher realisiert mit nur einem Chassis das für Tannoy typische Klangbild, welches als äußerst präzise und verfärbungsfrei gilt. Die Ausgewogenheit des Klangspektrums begründet den weltweiten Ruhm der Tannoy-Systeme.

Arden. Berkeley. Cheviot. Devon. Eaton.

In Ihrem Tannoy-Studio.

harman deutschland GmbH
Rosenbergstraße 16, 7100 Heilbronn
Telefon (07131) 68961

Bei Einsendung dieses Coupons schicken wir Ihnen gerne die Liste der von uns autorisierten Fachhändler.

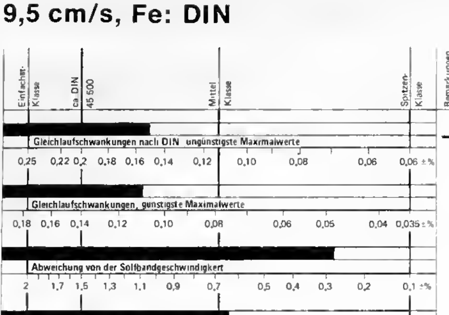
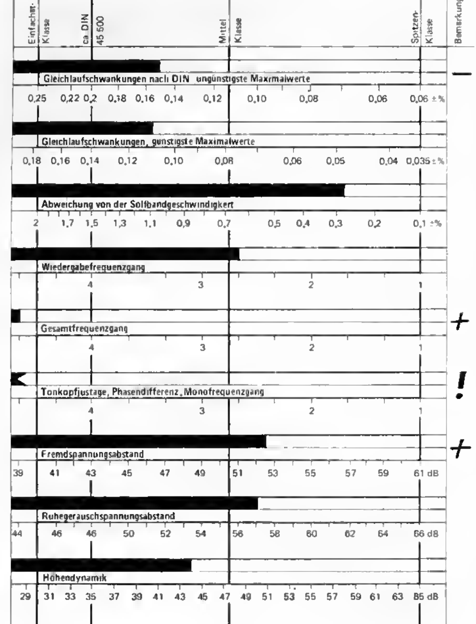
Name:

Straße:

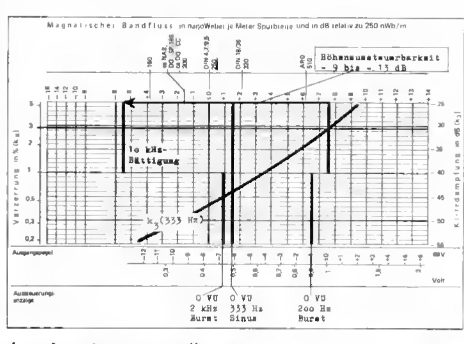
PLZ, Wohnort

Tannoy HS 2/77

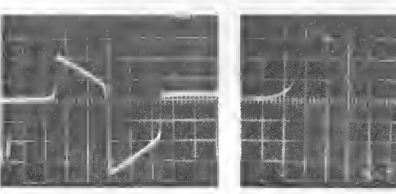
9,5 cm/s, Fe: DIN

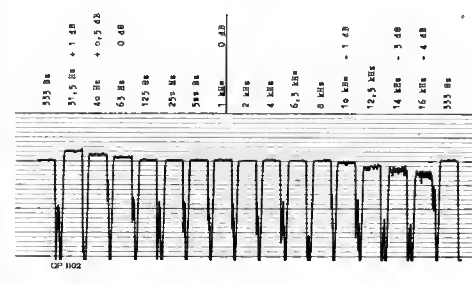
3a Balkendiagramm



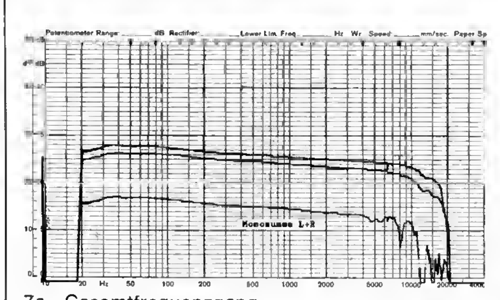
4a Aussteuerungsdiagramm



5a Rechteckburst, links 200 Hz (50 Hz Folgefrequenz), rechts 2 kHz (500 Hz Folgefrequenz)

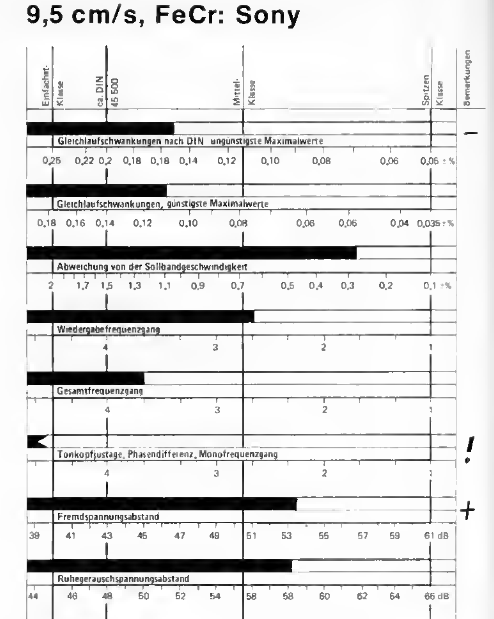


6a Wiedergabefrequenzgang

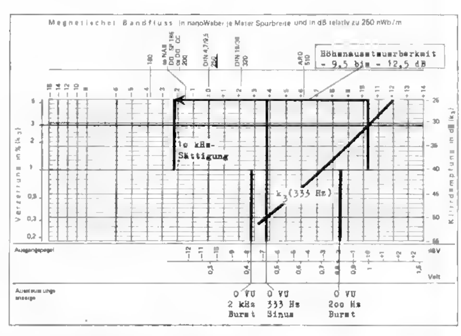


7a Gesamtfrequenzgang

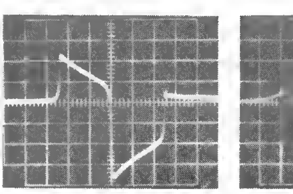
9,5 cm/s, FeCr: Sony



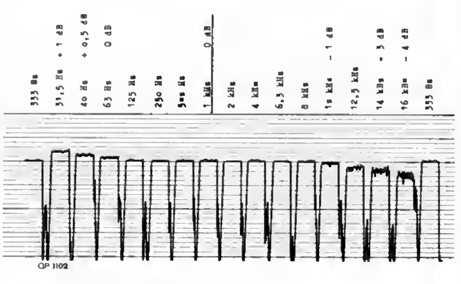
3b Balkendiagramm



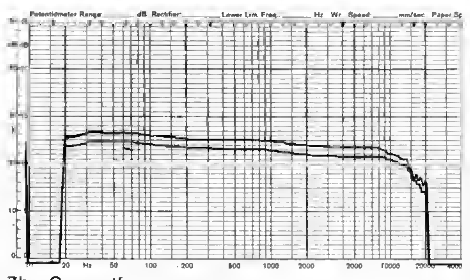
4b Aussteuerungsdiagramm



5b Rechteckburst, links 200 Hz (50 Hz Folgefrequenz), rechts 2 kHz (500 Hz Folgefrequenz)

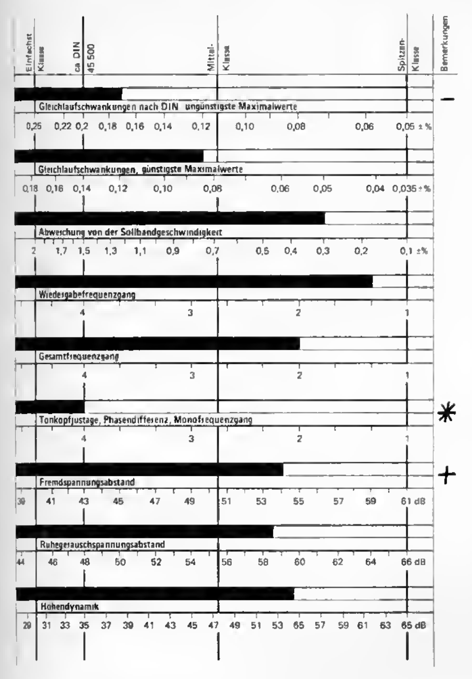


6b Wiedergabefrequenzgang

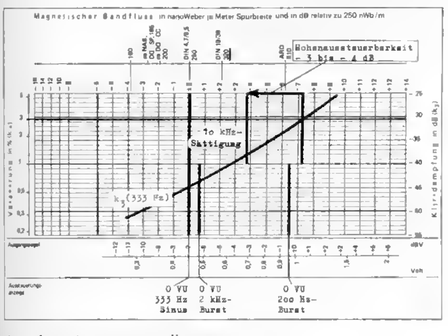


7b Gesamtfrequenzgang

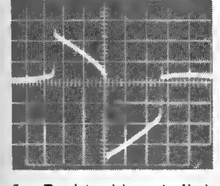
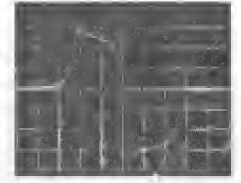
19 cm/s, Fe: DIN



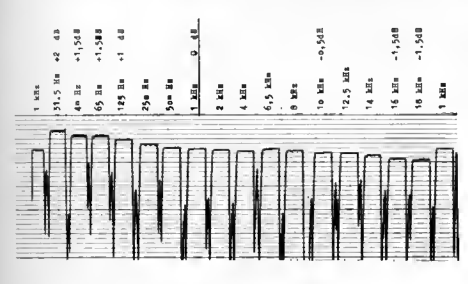
3c Balkendiagramm



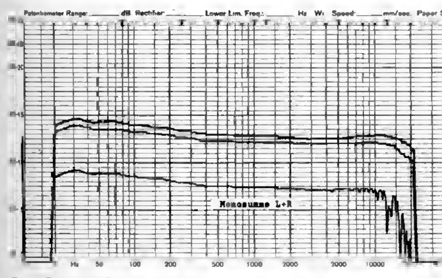
4c Aussteuerungsdiagramm

5c Rechteckburst, links 200 Hz (50 Hz Folgefrequenz), rechts 2 kHz (500 Hz Folgefrequenz)



6c Wiedergabefrequenzgang



7c Gesamtfrequenzgang

ten aber gerade bei Sony fast immer starke Phasenabweichungen feststellen.

Wie man aus den Aussteuerungsdiagrammen entnehmen kann, ändert sich der Wiedergabepegel mit der Position des „EQ"-Schalters. Das sollte nicht sein, zumindest nicht bei einem Gerät, das sich mit professionellem Flair umgibt. Man hat bei diesem Gerät aus Sparsamkeit die bandsortenabhängige Angleichung von Vor- und Hinterbandpegel im Wiedergabeverstärker und nicht im Aufnahmeverstärker vorgenommen. Nachteile ergeben sich für die Pegelkontrolle bei Wiedergabe und bei Anschluß an einen Dolby-Kompander.

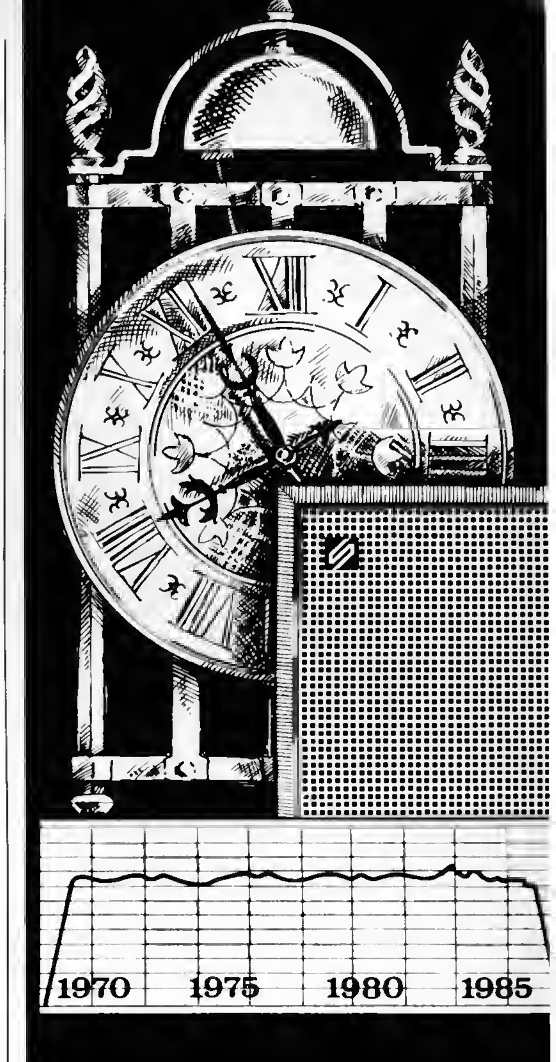
Die Aussteuerungsdiagramme zeigen, daß der Vormagnetisierungsarbeitspunkt nicht optimal gewählt wurde. Die Vormagnetisierung wird nämlich – wie bei vielen Japanern üblich – nicht mit der Geschwindigkeit umgeschaltet. So ergibt sich bei 9,5 cm/s eine Höhenaussteuerbarkeit, die von Cassetten-Recordern deutlich übertroffen werden kann. Bei 19 cm/s dagegen wird Aussteuerbarkeit in den Tiefen verschenkt. Die Dynamikwerte sind aber trotzdem wirklich gut. Der Unterschied zwischen den Bandsorten und Bandgeschwindigkeiten kommt ausschließlich in der Höhendynamik zum Ausdruck. Insbesondere bei 14 kHz ist die mögliche Verbesserung um 15 dB (!) bei Verdoppelung der Geschwindigkeit ganz enorm.

Die 200-Hz-Rechteckburstsignale sind symmetrisch und damit überdurchschnittlich gut. Dies deutet auf einen guten Baßfrequenzgang hin. Es wird hier fast der Standard von Revox erreicht. Aus dem 2-kHz-Rechteckburstsignal läßt sich eine obere Grenzfrequenz bei Vollaussteuerung von ca. 4,5 kHz bei 9,5 cm/s und 8,5 kHz bei 19 cm/s bestimmen. Das erste ist durchschnittliches, das letzte gutes Cassetten-Recorder-Niveau. Auf Grund der etwas ungewöhnlichen Anzeigecharakteristik der Instrumente (und zwar handelt es sich um träge Fast-Spitzenwertanzeigen) wird die Aussteuerung bei manchen Programmarten in der Praxis zu hoch ausfallen. Es empfiehlt sich daher, bei 9,5 cm/s nicht über –6 dB, bei 19 cm/s nicht über –2 dB hinaus auszusteuern.

Der Mikrophoneingang ist ausreichend rauscharm. Zu loben ist die ausgezeichnete Übersteuerungsfestigkeit. Den Abschwächer wird man daher kaum verwenden müssen; mit 20 dB ist er auch etwas stark ausgelegt. Es ist bemerkenswert, daß hier der Abschwächer endlich in die Gegenkopplung des Verstärkers eingebaut wurde. Bei anderen Sony-Modellen ist er dagegen als Spannungsteiler vor dem Verstärker aufgebaut, wodurch die äquivalente Fremdspannung aber stark beeinträchtigt wird. Der Mikrophoneingang kann den fehlenden (!) DIN-Eingang nicht ersetzen, da er zu hochohmig ist. Ein 22-kΩ-Widerstand könnte Abhilfe schaffen. Das Low-Filter kann zur Korrektur des Naheffektes von Richtmikrophonen verwendet werden, als Trittschallfilter ist es nicht geeignet, da es zu flach und zu hoch einsetzt.

Betriebs- und Musikhörtest

Der Tester kann sich nicht des Eindruckes erwehren, daß auch einige Bedienungsmängel der Nagra-Maschine mit übernommen wurden. Das heißt, daß die Bedienung gegenüber Heimgeräten oder auch gegenüber dem Uher Report unnötig aufwendiger ist.



Testsieger kommen und gehen, Favoriten werden entdeckt und vergessen, Neuheiten tauchen auf und wieder unter, – doch SPHIS-Lautsprecherboxen bleiben! Sie waren vor 5 Jahren so aktuell wie heute, und in 10 und mehr Jahren behalten sie ihre Aktualität, so modern und zeitlos wie eine runde Uhr, denn sie sind linear, verfärbungsfrei und klangneutral, in der Technik so ausgereift, daß Verbesserungen fast unmöglich sind. Und diese Spitzengeräte werden bei schärfsten Kontrollen für Sie wie Einzelanfertigungen montiert, im bestausgerüsteten Spezialbetrieb und von versierten Fachkräften.

Prospekte und technische Unterlagen schicken wir Ihnen gern zu!

SPHIS

Regieboxen
Studioboxen



SPHIS AUDIOPRODUCT
741 Reutlingen / Wttbg.
Wilhelmstraße 61-1
Telefon (07121) 38331

Tu~be, or not tu~be

Zugegeben, die Entwicklung der Halbleitertechnik im Verstärkerbau ist in letzter Zeit gewaltig fortgeschritten. Weiterhin wird allgemein behauptet, Röhrenverstärker hätten schlechtere Daten, seien teuer und altmodisch. Stimmt das wirklich?

Nach intensiven Hörvergleichen mit dem Röhrenverstärker „Julius Futterman H 3c" wird man überraschend feststellen, daß Transistor- oder V-FET-Verstärker mit angeblich besseren Daten, sehr different klingen und beim Hörer Ermüdungserscheinungen auftreten. Dieser scheinbare Widerspruch liegt in dem Umstand, daß dieser Verstärker absolut keine Crossover-Verzerrungen und ein Klirren produziert, das bei normaler Belastung (bis Nennleistung) mit herkömmlichen Klirrfaktormeßbrücken nicht zu ermitteln ist.

Ein weiterer Vorzug der Röhrentechnik liegt in der Transparenz des Klangbildes. So ist der zur Zeit beste Vorverstärker der Welt ebenfalls mit Röhren bestückt und diesem wird bescheinigt, daß seine Baßwiedergabe, Impulsverhalten und Definition von keinem anderen Vorverstärker – auch anderer Bauart – übertroffen wird.

Wir verzichten hier bewußt auf die Angabe von irgendwelchen Leistungsdaten, Spezifikationen etc. dieser Röhrenendstufe, denn diese sagen u.E. nichts über die klanglichen Fähigkeiten dieses Verstärkers aus. Wir möchten lediglich auf ein sehr wesentliches Merkmal dieser Endstufe hinweisen. Im Gegensatz zu den anderen auf dem Markt angebotenen Röhrenendverstärkern besitzt der „Julius Futterman H 3c" keine Anpassungstransformatoren im Ausgang. Durch diese konstruktive Maßnahme (pat. pend.) werden die Limitierung des Frequenzganges und Verzerrungen, die durch den Sättigungsgrad der Eisenkerne auftreten, vermieden.

Der „Julius Futterman H 3c" erzeugt ein Klangbild, das in seiner Transparenz wohl einmalig sein dürfte. Leider können wir Ihnen nicht dieses Klangerlebnis schicken, denn das müssen Sie sich schon selbst „erhören", aber gerne senden wir Ihnen Näheres über diesen Verstärker zu.

AUDIOSYSTEMS-DESIGN

THIELALLEE 6a, 1/33 (Dahlem)

CTW 02/03/asd

Ergebnisse unserer Messungen

Die Meßwerte werden teilweise nach einem internen Notensystem bewertet: 1 ≙ sehr gut; 5 ≙ mangelhaft. Bei den Frequenzgangmessungen bedeutet die Note 4, daß das Toleranzfeld nach DIN 45 500 IV (April 75) noch knapp eingehalten wird. Es sind die für netzunabhängige Geräte abweichenden Betriebs- und Einsatzbedingungen zu beachten (siehe Heft 11/76).
Die Messungen erfolgten in folgenden Bandsorten-Wahlschalterpositionen (BIAS/EQ): Fe-Band: Normal/Normal; FeCr-Band: Normal, FeCr.

Klangkriterien

Gleichlaufschwankungen
(Nach DIN gelten die fettgedruckten Werte)
DIN-2-sigma-bewertet (EMT 424)

	Band-Anfang	Band-Ende
9,5 cm/s, 8,7 V	−0,12 /0,16	−0,12/0,17%
9,5 cm/s, 12 V	−0,11 /0,15	−0,12/**0,15%**
19 cm/s, 8,7 V	−0,10 /0,15	−0,10/0,21%
19 cm/s, 12 V	−0,085/0,11	−0,11/**0,17%**

Linear (unbewertet)

9,5 cm/s, 12 V	−0,23 /0,27	−0,22/0,28%
19 cm/s, 12 V	−0,17 /0,22	−0,19/0,26%

Bemerkungen: Diese Werte gelten für die angegebenen Betriebsspannungen. Die Gleichlaufwerte sind weitgehend schüttelsicher. Schnelle Drehungen um die Tonwellenachse herum sollten jedoch vermieden werden.

Abweichung der mittleren Bandgeschwindigkeit

	9,525 cm/s	19,05 cm/s
17,5 V	+0,22%	+0,22%
12 V	+0,27%	+0,3 %
9,6 V	+0,33%	+0,22%
8,7 V	+0,6 %	+0,03%

Bemerkungen: Diese Werte sind stabil und naturgemäß nicht von der Netzfrequenz abhängig.

Wiedergabefrequenzgang
gemessen mit DIN-Bezugsbändern, spurbreitenkorrigiert (!), (Bilder 6a, 6b, 6c)

	links	rechts
9,5 (3180 µs/90 µs)	2,7	2,7
19 H (3180 µs/50 µs)	1,3	1,3

Bemerkungen: In den Schaltpositionen Normal, Special, FeCr ändert sich der Wiedergabepegel, nicht aber der Wiedergabefrequenzgang.

Gesamtfrequenzgang
gemessen 20 dB unter DIN-Bezugspegel (Bilder 7a, 7b, 7c)

	links	rechts
9,5 cm/s, Fe: DIN	3,7	4,7
FeCr: Sony	3,7	3,3
19 cm/s, Fe: DIN	2,0	2,0

Monofrequenzgang, Tonkopfjustage
ermittelt durch Zusammenschalten der Kanäle. Es wird eine obere Frequenzgrenze nach DIN 45 500 IV angegeben und eine Qualitätsnote.

Fremdbandwiedergabe, absolute Justage

9,5 cm/s	ca. 6 kHz ≙ 5,0
19 cm/s	18 kHz ≙ 3,3

Eigenaufnahme, relative Justage

9,5 cm/s	7 kHz ≙ 5,0
19 cm/s	13 kHz ≙ 4,0

Dynamik
Spitzenwerte nach DIN 45 405 (!), bezogen auf $k_3 = 3\%$ bei 333 Hz bzw. auf den maximalen Pegel bei 10 oder 14 kHz, Aussteuerungssteller entsprechend 150 mV am Cinch-Eingang eingepegelt.

	9,5 cm/s Fe : DIN	9,5 cm/s FeCr: Sony	19 cm/s Fe : DIN
Fremdspann.-abstand	54 dB	54,5 dB	55,5 dB
Ruhegeräusch-spannungsabst.	57 dB	58,5 dB	58,5 dB
Höhendynamik	44 dB	46 dB	55 dB
Höhendynamik, aber 14 kHz (!)	35,5 dB	41 dB	50,5 dB

Aussteuerungskriterien

siehe Aussteuerungsdiagramme, Rechteckburst-Testsignale und Kommentar. Zu beachten sind die unterschiedlichen Ausgangsspannungen für FeCr, Special, Normal. Die Aussteuerungswerte (wie auch die Gesamtfrequenzgänge) sind nicht von der Batteriespannung abhängig, da die wichtigsten Versorgungsspannungen intern stabilisiert werden.

Pegeldifferenzen Hinterband gegenüber Vorband

9,5 cm/s, Fe: DIN	+0,5/+0,3 dB
FeCr: Sony	−0,4/−1,0 dB
19 cm/s, Fe: DIN	−0,2/−0,5 dB

Allgemeine Betriebseigenschaften

Umspulgeschwindigkeit
gemittelt über 275 m Langspielband

17,5 V	5,6 m/s
8,7 V	2,3 m/s

Bemerkungen: Der Bandwickel wird sehr locker.

Betriebsspannung

„Gut"-Anzeige auf Instrument	8,7 bis 17,5 V
Funktionsbereich	ab 7,8 V

Stromaufnahme bei 9,5 cm/s, Aufnahme, Endstufe nicht betrieben,

Licht aus	ca. 50 mA bei 8,7 V
	ca. 520 mA bei 12 V

Ununterbrochene Aufnahmedauer

NiCd-Akku in Monozellenform 4 Ah	ca. 6 h
Blei-Akku 2,6 Ah (extern)	ca. 4,5 h

Mikrophoneingang

	0 dB	−20 dB
Empfindlichkeit (200 Ω)	−67,5 dBV ≙0,42 mV	−49,5 dBV ≙3,3 mV
Übersteuerungs-grenze	−16,5 dBV ≙150 mV	+3 dBV ≙1,4 V
Äquivalente Fremdspannung	−115,5 dBV	−104,5 dBV
Eingangs-impedanz	ca. 100 kΩ	
Frequenzgang mit Low-Filter	120 bis 35 000 Hz: +0/−3 dB 20 Hz: −16 DB	

Semiprofessionelle Eigenschaften

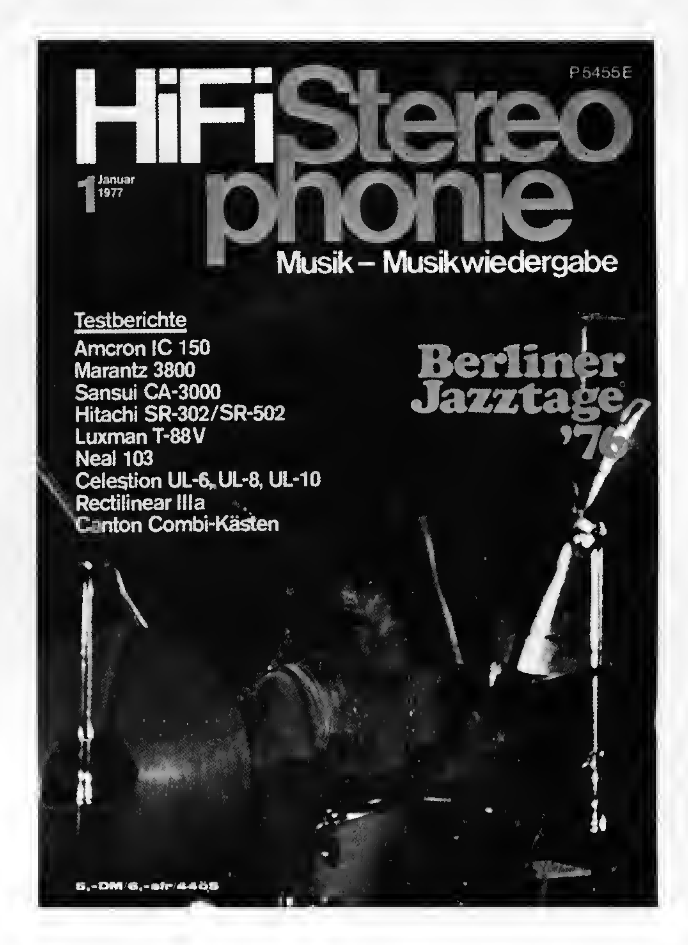
Schlupf
Unterschied der mittleren Geschwindigkeit von Bandende zu Bandanfang

9,5 cm/s	−0,22%
19 cm/s	−0,37%

Geschwindigkeit-Feinregulierung
nur bei Wiedergabe

9,525 cm/s	±5,4%
19,05 cm/s	−9,6/+11,8%

Das fängt an bei den leicht verlierbaren Rändelmuttern zur Spulensicherung und endet beim Umspulhebel.
Dieser Stift hinterließ bei vielen Personen ungute Erinnerungen. Man kann sich dabei Daumen- oder Zeigefingernagel einklemmen. Beim Vorspulen kann ein langer Fingernagel einreißen, da man vor Betätigung den Stift herausziehen muß. Die Pausentaste erlaubt keinen Schnellstart, es ergeben sich unschöne Jauleffekte. Der Bandwickel wird beim Umspulen so locker, daß er sich durchziehen läßt. Das heißt, man kann Band abziehen, ohne daß sich die Spule dreht. Zudem schleift das Band beim Umspulen am rechten Spulenflansch.
Die Spielzeit von 24 min bei 19 cm/s ist nach eigener Erfahrung zu kurz. Bei vielen Eigenaufnahmen mit dem netzunabhängigen Grundig TK 3200 erwiesen sich 45 min bei Doppelspielband und 19 cm/s gerade noch als tragbar. (Bei Cassettengeräten können dagegen kürzeste Pausen zum Cassettenwechsel ausgenutzt werden.) Mit dem Nagra war es möglich, bei offener Klappe 18-cm-Spulen, mit einem Adapter sogar 26-cm-Spulen zu benutzen.
Bandzählwerk und Aussteuerungsinstrumente sind schräg von oben und bei Dunkelheit schlecht ablesbar. Das Bandzählwerk ist unbeleuchtet, während bei den Aussteuerungsinstrumenten trotz Beleuchtung der Zeiger kaum zu sehen ist. Die Beleuchtung ist zudem nicht auf Dauerlicht schaltbar. Das Schulterstück des Tragriemens ist aus ungünstigem Material gefertigt, es sollte dringend gegen ein rutschfestes ausgetauscht werden. Die Tragetasche lag leider zum Test nicht vor, sie sollte vom Interessenten selbst begutachtet werden.
Die von Sony angegebene Batterielebensdauer ist eher ungünstig. Mit Alkali-Mangan-Zellen (8 Stück kosten ca. 25 DM) sollten 6 h möglich sein, bei unterbrochenem Betrieb sogar noch mehr. Die Verwendung eines Akkus erscheint lohnend. Dieser muß jedoch außerhalb des Gerätes nachgeladen werden; Uher bietet deutlich bessere Lösungen.
Im Hörtest wurde erstens der Qualitätsabfall Hinterband gegenüber Vorband beurteilt, zweitens der Unterschied zu einem sehr guten Cassetten-Recorder (modifizierter Tandberg TCD 330). Bei 9,5 cm/s war die Wiedergabe deutlich dumpfer als das Original. Bei Aufnahme einer hochtonintensiven, direkt geschnittenen Platte konnte durch absichtlich schwache Aussteuerung (–6 VU) ein merklicher Gewinn an Durchsichtigkeit erzielt werden. Das Grundrauschen war dabei noch durchaus gering. Signifikante Unterschiede zwischen den Bandsorten Agfa PEM, BASF DPR-Professional und Sony FeCr konnten nicht herausgehört werden, der Unterschied zu 19 cm/s war jedoch noch beträchtlich. Bei Eigenaufnahmen lohnt es – soweit es die Spielzeit erlaubt –, die Bandgeschwindigkeit 19 cm/s zu wählen. Die Einstellung des Bias-Wahlschalters hatte nur geringen Einfluß. Das liegt wohl daran, daß es die gleichen Dynamikwerte wie das Cassettengerät, aber ohne Dolby-System, erreicht. Auch sind natürlich beim Spulengerät das Drop-out-Verhalten bzw. das Modulationsrauschen günstiger. Interessant war der Vergleich mit dem Cassetten-Recorder: Trotz des beim TC-510-2 festgestellten Höhenabfalls war das Klangbild des Spulengeräts letztlich doch feiner durchgezeichnet.



kennenlernen durch das Probeabonnement

Anrechtschein auf ein verbilligtes Probeabonnement

im Umschlag einsenden an: **Verlag G. Braun, Postfach 1709, 7500 Karlsruhe 1**

Ja, ich bestelle bei Ihnen ein **verbilligtes Probeabonnement** der Zeitschrift **HiFi-Stereophonie.** (Die 3 neuesten Hefte ab Bestelldatum.) Diese Hefte bekomme ich zum einmaligen Probeabonnementspreis von **DM 7,50 + 1,80 Porto.**

○ Der Betrag wird gleichzeitig mit dieser Bestellung auf das Postscheckkonto 992-757 Karlsruhe überwiesen.

○ Der Betrag liegt als Scheck bei. Zutreffendes bitte ankreuzen.

Dieses Angebot gilt nur innerhalb der BRD und pro Person nur einmal.
Nicht für Wiederverkäufer.

Name/Vorname

Straße/Nr.

Plz./Ort

Datum/Unterschrift HiFi 2/77

apropos HiFi

Versuch eines Interviews
mit James Bongiorno,
President of Great American Sound Inc.
und Vater von Ampzilla (s. Abb.)

Ziemlich ungewöhnliche Nachlese zur hifi 76 (2. Teil).

Der aufmerksame Leser dieser Zeitschrift wird sich sicherlich noch an das bemerkenswerte Interview, das wir mit J. Bongiorno auf der hifi 76 führten, erinnern. Er beschrieb uns seine ureigene Beziehung zur Elektronik, zu seinen Geräten (die die Namen Ampzilla, Goliath, Thoebe, Thaedra und Son of Ampzilla tragen) und seinen Lebensweg, der in nahezu 2-Jahres-Rhythmus gekennzeichnet war von der Unentschlossenheit, entweder Musiker oder Elektronikbauer zu sein. Der 1. Teil des Interviews schloß mit der Bemerkung Bongiornos: „... aber alles, was ich als Musiker und Techniker geträumt habe, das finden Sie nur hier (zeigt auf seine Geräte hinter sich) realisiert, bei meiner 'Familie'. Ich will Ihnen ...

Bongiorno: ... auch sagen, warum. Nehmen wir z.B. Thaedra, meinen Vorverstärker. Als man '64 den ersten Transistor-Vorverstärker einführte, jubelte alle Welt. Ich tüchtig mit. Ein neues Zeitalter, sagte man. Aber was ist bis heute daraus geworden? In Bezug auf Klangeigenschaften ist die gute alte Röhre noch von keinem Transistor, so meine ich das jedenfalls, geschlagen worden.

Audio Int'l: ...

Bongiorno: Ich weiß, was Sie sagen wollen. Richtig: von keinem Transistor geschlagen worden – bis Thaedra kam. Und das ist sogar eindeutig zu definieren. War's das? ... Sehen Sie! Kommen wir mal zu einem anderen Punkt. Bei der Suche nach verbesserter sonischer Reproduktion werden einem in erster Linie Grenzen durch Tonabnehmer und Lautsprecher gemacht – dachte man. Aber auch da sind inzwischen eklatante Fortschritte gemacht worden, so daß man auch bei der Elektronik darauf Rücksicht nehmen muß. Tonabnehmer sind – wie gesagt – wirklich enorm weitergekommen, sie brauchen allerdings aufgrund ihrer geringen Ausgangsspannung entweder einen Anpassungstransformator oder einen Vor-Vorverstärker. Heute baut man ja einige solcher Vor-Vorverstärker, um den Trafo zu umgehen, was allerdings andere Probleme ...

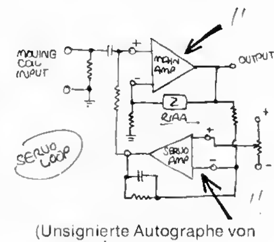
Audio Int'l: ... Verzerrungen, Signal Rauschabstand ...

Bongiorno: Richtig ... mit sich bringt. Und die Wiedergabe ist auch nicht gerade das, was man sich vorgestellt hat. Teilweise dadurch, daß die Eingangsstufe des Vorverstärkers sehr kritisch ist und – entweder durch Fehlanpassung oder Verzerrungsaddition – überfordert wird. Im Thaedra gibt es nur zwei Verstärkerstufen zwischen dem Eingang für dynamische Systeme und dem Ausgang an den Endverstärker: den Vor-Vorverstärker und den Kontrollverstärker. Dieses System von zwei Verstärkerstufen eliminiert die Multiplikation von harmonischen Verzerrungen. Um aber einen direkten Eingang zu verwirklichen, haben wir ein ganz neues Schaltungskonzept entwickelt: es nennt sich Servo Loop. Und unser Thaedra ist der erste Vorverstärker mit dieser Schaltung.

Wir wollten also die Hintereinanderreihung von Verstärkerstufen umgehen und trotzdem die nötige Verstärkung erreichen. Also entwickelten wir den 'gain-block'. Wobei zu berücksichtigen war, daß die ohnehin schon hohe Verstärkungsanforderung von 70 dB durch die RIAA Korrektur bei 20 Hz auf 90 dB erhöht wird. Da ist mit konventionellen Schaltungen nichts mehr zu machen. So entstand der erste – bis auf die Eingangs-Anpassungskondensatoren – 100%ig gleichstromgekoppelte Vorverstärker der Welt. Das Problem der Gleichstromkopplung ist der D.C.-Drift, meist sogar noch in Verbindung mit niederfrequenten Modulationsspannungen. Bisher kannte man zur Behebung nur Anpassung mit Kondensatoren oder hohe Gegenkopplung. Wir aber haben das besser gemacht. Mit der ...

Audio Int'l: ... Servo Loop-Schaltung.

Bongiorno: Genau. Passen Sie auf. Vereinfacht sieht das so aus. *(Zeichnet auf, s. Abb.)* Eigentlich zwei Verstärker – einer zur Verstärkung des Audio Signals, der zweite zur D.C.-Gleichstromkontrolle. Absolut kein D.C.-Drift mehr, auch nicht bei der Ausgangsspannung, keine niederfrequente Modulation hochfrequenter Ausgangssignale mehr. Selbst bei 20 Hz bleibt der Gleichstrompegel unterhalb $\pm$ 5 mV. Na? Wer macht das nach? Die Verzerrung ist überhaupt nicht mehr meßbar – weniger als 0.001% bei 2 V Ausgangsspannung am Tb Ausgang. Selbst bei 10 V wirds nicht mehr als 0.03%. Also, ich könnte da noch einiges Interessantes bieten, aber ich glaub, das sprengt den Rahmen dessen, was Sie über mich wissen wollten. Oder?



(Unsignierte Autographe von J. Bongiorno)

Audio Int'l: Das wäre zu befürchten. Deshalb herzlichen Dank. Alles andere über Ihre Geräte kann man ja in unseren Informationsschriften nachlesen.*)

*) *Die zu erhalten sind bei Audio Int'l, Postfach 560229, 6000 Frankfurt 56.*

Die Löschdämpfung des Sony TC-510-2 erwies sich bei FeCr-Band als etwas gering, die gelöschte Aufnahme konnte noch ganz leicht durchgehört werden. Sehr zu loben ist die Kopfhörerendstufe. Die Lautstärke war auch bei Verwendung eines hochohmigen Beyer DT 202 für Live-Aufnahmen völlig ausreichend und gut einstellbar. Vermißt wird eine Stereo-Lautsprecherendstufe, wie sie im Uher eingebaut ist. Sie wäre für Tonbandamateure eine sinnvolle Bereicherung. Günstig wäre auch eine zuschaltbare hochwertige Aussteuerungsautomatik. Es gibt gerade beim Einsatz eines solchen „Reportage"-Geräts Aufnahmesituationen, die eine ständige Aussteuerungskontrolle kaum erlauben.

Zusammenfassung

Das sehr professionell wirkende, netzunabhängige Zweispur-Spulentonbandgerät Sony TC-510-2 bietet gute, im Vergleich zu entsprechenden Heimgeräten allerdings nicht ganz gleichwertige Übertragungsdaten. Deutlich über dem Niveau des Uher Report 4200 liegen die Daten des Laufwerks und die Dynamikwerte, nicht jedoch die noch zu wenig ausgefeilte Bedienung und das Zubehörangebot. Die Hochtonqualität bei 9,5 cm/s Bandgeschwindigkeit könnte noch verbessert werden. Zu bedauern sind das Fehlen einer Anschlußmöglichkeit für DIN-Verstärker und die relativ kurze Spielzeit, die den Anwendungsbereich etwas einschränkt. Die in der Service-Anleitung enthaltene Justagevorschrift für Tonkopfazimut, Vormagnetisierung und Frequenzgang führt nicht zu den gewünschten Ergebnissen. Diese Punkte beeinträchtigen etwas den zweifellos vorhandenen professionellen Charakter des TC-510-2. a. k.

Testreihe Lautsprecherboxen Steckbriefe

Dual CL-Serie

Das neueste Boxenprogramm der Firma Dual umfaßt zehn Modelle, wenn man von den Typen, die zur Kombination mit hauseigenen Kompaktanlagen bestimmt sind, nur die etwas „gehobeneren" CL 200 und CL 210 mitzählt. Zum Test hat uns Dual zunächst fünf Boxen der, sagen wir, „Dual-Standard-Klasse" zugesandt, etwas später dann auch die drei Modelle CL 370, 380 und 390 der Dual-Spitzenklasse, die sich schon durch ihr Äußeres von den Modellen der Standard-Serie unterscheiden. Der Standard-Serie widmen wir die nachfolgenden Steckbrief-Tests, während die drei Modelle der Dual-Spitzenklasse für eines der nächsten Hefte eingeplant sind.
Die fünf Modelle CL 230, 240, 250, 260 und 270 präsentieren sich in einheitlichem Design, entweder in Nußbaum und dunkelbrauner Textil-Schallwandbespannung oder in Weiß oder Schwarz mit eloxiertem Alu-Metallgitter. Die Schallwände sind nicht abnehmbar. Eine Lautsprecher-Normbuchse ist in die Rückwand versenkt. Das mitgelieferte Anschlußkabel hat eine Länge von 4 Metern. Alle diese Boxen sind hoch oder quer aufstellbar und für Wandanbringung vorbereitet. Für die Modelle CL 270 und 240 bietet Dual als Sonderzubehör den Lautsprecherfuß LF 2 an.

CL 230

Zweiweg-Kleinbox, bestückt mit einem 130-mm-Tieftöner und einem Spezialkalottenhochtöner von 18 mm Durchmesser, Übergangsfrequenz bei 2000 Hz. 4 Ω Nennimpedanz, 30 W Nennbelastbarkeit, 40 W Musikbelastbarkeit, empfohlene Verstärkerleistung 10 bis 40 W Musikleistung je Kanal. Bruttovolumen 8,8 l. Geeignet für Räume von 10 bis 30 qm Grundrißfläche. Ausgleichsnetzwerk für Frequenzgang- und Phasenkorrektur, elektronische Schutzschaltung gegen thermische Überlastung des Hochtöners. Abmessungen 260 x 170 x 200 mm (HxBxT), ungefährer, unverbindlicher Ladenpreis 180 bis 190 DM.

Ergebnisse unserer Messungen. Bild 2 zeigt die Schalldruckkurve und die Verzerrungen k_2 und k_3, gemessen mit gleitendem Sinus im Abhörraum, Boxenaufstellung schräg zum Raum, Mikrophon in 2 m Abstand, bei einer elektrischen Leistung von 12 W, entsprechend einem Pegel von 81 dB, bezogen auf 300 Hz breites Rauschen von 1 kHz Mittenfrequenz. Aus Bild 3 ist der Einfluß der Hörwinkel 0, 20 und 40° zu entnehmen, und Bild 4 zeigt den Verlauf der elektrischen Impedanz in Abhängigkeit von der Frequenz. Die Baßeigenresonanz liegt bei 85 Hz. Die praktische Betriebsleistung, d. h. die elektrische Leistung, die erforderlich ist, um mit Rosa Rauschen als Signal in 1 m Abstand einen Pegel von 91 dB zu erzeugen, beträgt 4,8 W an 4 Ω.

Musik-Hörtest und Kommentar. Das Klangbild dieser Kleinbox ist ausgewogen, im wesentlichen verfärbungsfrei, im Baß in anbetracht ihres geringen Volumens recht kräftig. Aus Bild 2 erkennt man, daß zur Verbesserung des Baßeindrucks ein kräftiger Klirrgrad geduldet wird, der aber schon oberhalb 500 Hz auf unkritische Werte absinkt. Die Rundstrahleigenschaften sind nicht ganz so gut, wie man dies von einer kleinen Box mit Kalottenhochtöner eigentlich erwarten könnte.

Gesamturteil: Sehr gute Kleinbox, klangneutral, hinsichtlich Baßfundament und Klangfülle den durch ihre Abmessungen gegebenen Grenzen unterliegend.

CL 240

Zweiweg-Regalbox, bestückt mit einem 195-mm-Tieftöner und einem 18-mm-Kalottenhochtöner, Übergangsfrequenz bei 2000 Hz. 4 Ω Nennimpedanz, 40 W Nennbelastbarkeit, 60 W Musikbelastbarkeit, empfohlene Verstärkerleistung 10 bis 60 W Musikleistung je Kanal. Bruttovolumen 21 l. Geeignet für Räume von 10 bis 40 qm Grundfläche. Ausgleichsnetzwerk zur Frequenzgang- und Phasenkorrektur, elektronische Schutzschaltung gegen thermische Überlastung des Hochtöners. Abmessungen 420 x 250 x 200 mm (HxBxT), ungefährer, unverbindlicher Ladenpreis 190 bis 200 DM.

Ergebnisse unserer Messungen. Bild 6 zeigt die Schalldruckkurve und die harmonischen Verzerrungen k_2 und k_3, Bild 7 den Einfluß der Hörwinkel 0, 20 und 40°, und Bild 8 schließlich den Verlauf der Impedanzkurve mit dem relativen Maximum der Baßeigenresonanz bei 85 Hz. Die praktische Betriebsleistung beträgt 4,1 W an 4 Ω.

Musik-Hörtest und Kommentar. Auch diese Box klingt ausgewogen und im wesentlichen neutral. Hinsichtlich Baßstärke und -sauberkeit ist sie um einiges besser als die CL 230 und merklich schlechter als die CL 270. Die Unterschiede zu den kleineren, aber teureren Modellen CL 250 und CL 260 sind nur gering, fallen aber eher zugunsten der CL 240 aus.

Gesamturteil. Gute Regalbox der unteren Preisklasse. Sehr günstiges Preis-Qualitäts-Verhältnis.



CL 250

Sehr schmale Zweiweg-Regalbox, geeignet für Regalausschnitte von nur 180 mm Höhe, bestückt mit zwei 130-mm-Tieftönern und einem 18-mm-Kalottenhochtöner. Übergangsfrequenz bei 2000 Hz. 4 Ω Nennimpedanz, 40 W Nennbelastbarkeit, 70 W Musikbelastbarkeit, empfohlene Verstärkerleistung 10 bis 70 W je Kanal. Bruttovolumen 15 l. Geeignet für Räume von 10 bis 40 qm Grundfläche. Ausgleichsnetzwerk zur Frequenzgang- und Phasenkorrektur, elektronische Schutzschaltung gegen thermische Überlastung des Hochtöners. Abmessungen 420 x 180 x 200 mm (HxBxT), ungefährer, unverbindlicher Ladenpreis 220 bis 230 DM.

Ergebnisse unserer Messungen. Bild 10 zeigt die Schalldruckkurve und die harmonischen Verzerrungen k_2 und k_3, Bild 11 den Einfluß der Hörwinkel 0, 20 und 40° und Bild 12 die Impedanzkurve mit dem relativen Maximum der Baßeigenresonanz bei 85 Hz. Die praktische Betriebsleistung beträgt 3,5 W an 4 Ω.

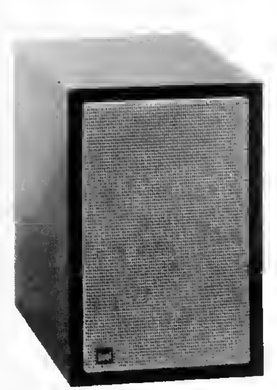
Musik-Hörtest und Kommentar. Die Schalldruckkurve macht einen sehr guten Eindruck, ebenso das Klirrgradverhalten. Trotzdem klingt die Box, wahrscheinlich aufgrund ihres kleineren Volumens, eher etwas „enger" als die CL 240. Es hängt dies vielleicht aber auch damit zusammen, daß die Schalldruckkurve der CL 240 die berühmte Präsenzdelle aufweist, deren Vorhandensein eine Box immer breitbandig macht.

Gesamturteil. Gute Regalbox speziellen Formats für Regaleinbau.

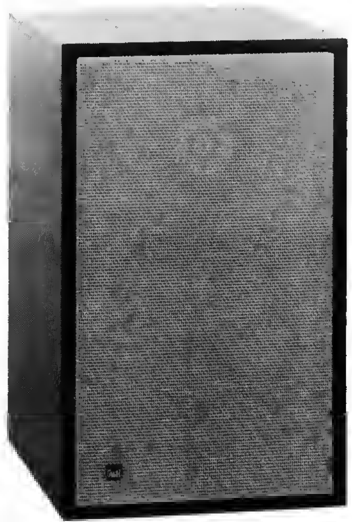
CL 260

Zweiweg-Flachbox, bestückt und ausgestattet wie CL 230, gleiche Impedanz, gleiche Belastbarkeiten, gleiche empfohlene Verstärkerleistung und Raumgröße, um 0,8 l größeres Volumen. Abmessungen 500 x 300 x 105 mm (HxBxT), ungefährer, unverbindlicher Ladenpreis 240 bis 260 DM.

Ergebnisse unserer Messungen. Bild 14 zeigt die Schalldruckkurven und die harmo-



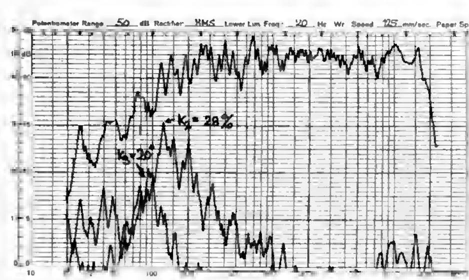
1 Dual CL 230



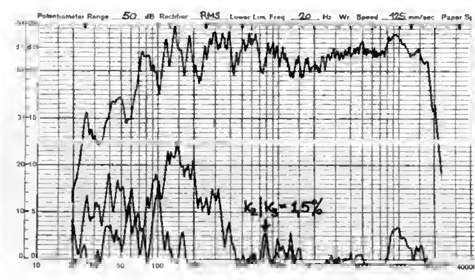
5 Dual CL 240



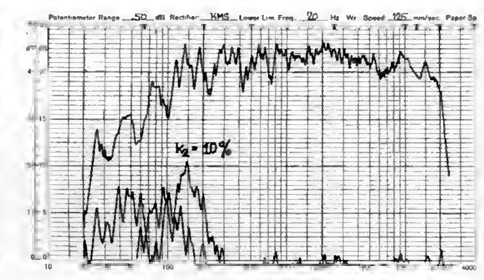
9 Dual CL 250



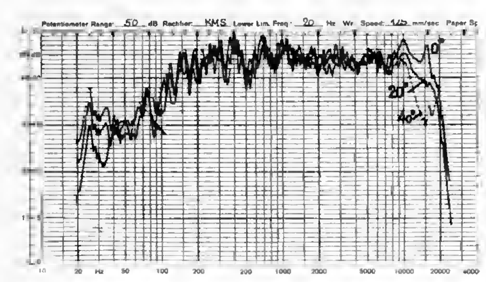
2 CL 230, Schalldruckkurve und harmonische Verzerrungen k_2 und k_3



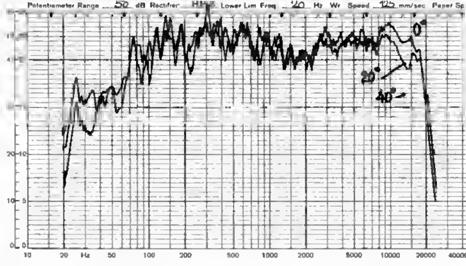
6 CL 240, Schalldruckkurve und harmonische Verzerrungen k_2 und k_3



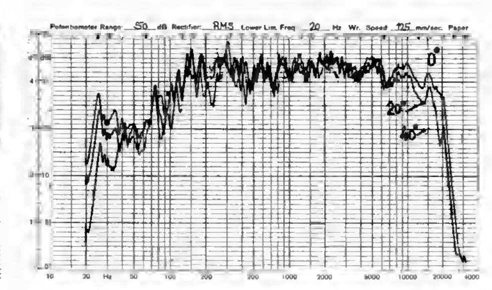
10 CL 250, Schalldruckkurve und harmonische Verzerrungen k_2 und k_3



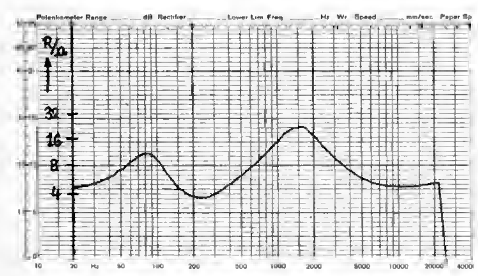
3 CL 230, Einfluß der Hörwinkel 0, 20 und 40° auf die Schalldruckkurve



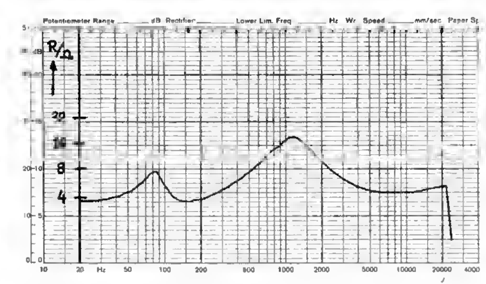
7 CL 240, Einfluß der Hörwinkel auf die Schalldruckkurve



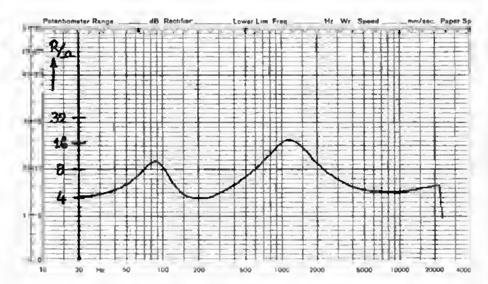
11 CL 250, Einfluß der Hörwinkel auf die Schalldruckkurve



4 CL 230, Impedanzkurve



8 CL 240, Impedanzkurve



12 CL 250, Impedanzkurve

nischen Verzerrungen k_2 und k_3, wie immer gemessen bei 12 W elektrischer Leistung, Bild 15 den Einfluß der Hörwinkel 0, 20 und 40° auf die Schalldruckkurve und Bild 16 den Verlauf der elektrischen Impedanz in Abhängigkeit von der Frequenz, mit dem relativen Maximum der Baßeigenresonanz bei 85 Hz. Die praktische Betriebsleistung beträgt wie bei der CL 250 3,5 W.

Musik-Hörtest und Kommentar. Die CL 260 klingt, was ja weiter auch nicht verwunderlich ist, ganz ähnlich wie die CL 250. Indessen würde ich die CL 250 der CL 260 vorziehen, weil das von ihr erzeugte Klangbild, möglicherweise aufgrund des anderen Formats, eine Nuance mehr Substanz und Fülle aufweist. Schalldruckkurve und Klirrgradverhalten stellen beiden Modellen ein sehr gutes Zeugnis aus. Wer sich zwischen diesen beiden Boxen entscheiden muß, wird dies aufgrund ihres gegensätzlichen Formats tun müssen, was auch bedenkenlos geschehen kann, weil sie sich klanglich wirklich kaum unterscheiden.

Gesamturteil. Gute Flachbox, entspricht auch klanglich fast der gleich ausgestatteten CL 250.

CL 270

Dreiweg-Regalbox, bestückt mit einem 195-mm-Tieftöner, einem 37-mm-Kalottenmittentöner und einem 18-mm-Kalottenhochtöner. Übergangsfrequenzen bei 600 und 3000 Hz. Nennimpedanz 4 Ω, Nennbelastbarkeit 50 W, Musikbelastbarkeit 70 W, empfohlene Verstärkerleistung 10 bis 70 W je Kanal. Bruttovolumen 24 l. Geeignet für Räume von 10 bis 40 qm Grundfläche. Ausgleichsnetzwerk zur Frequenzgang- und Phasenkorrektur, elektronische Schutzschaltung gegen thermische Überlastung des Hochtöners. Abmessungen 480 x 250 x 200 mm (HxBxT), ungefährer, unverbindlicher Ladenpreis 320 bis 340 DM.

Ergebnisse unserer Messungen. Bild 18 zeigt wieder die Schalldruckkurve und die harmonischen Verzerrungen k_2 und k_3, Bild 19 den Einfluß der Hörwinkel 0, 20 und 40° auf die Schalldruckkurve und Bild 20 den Verlauf der elektrischen Impedanz mit dem Maximum der Baßeigenresonanz bei 75 Hz. Die praktische Betriebsleistung beträgt 3,8 W. Gemessen wurde bei einer elektrischen Leistung von 15 W.

Musik-Hörtest und Kommentar. Die CL 270 erwies sich im Hörtest als eine sehr ausgewogene, klangneutrale Box, die recht tiefe und saubere Bässe abstrahlt. Dies läßt sich auch der Schalldruckkurve entnehmen, die im so wichtigen Übertragungsbereich 1000 bis 7000 Hz beispielhaft glatt verläuft. Die Bässe sind natürlich nicht – wie man aus Bild 18 entnehmen kann – hinsichtlich der harmonischen Verzerrungen sauber (in dieser Beziehung ist das menschliche Ohr ja bekanntermaßen wenig empfindlich), sondern in dem Sinne, daß keine ausgeprägten Resonanzen auftreten, die den Baß bumsig und weich machen.

Gesamturteil. Sehr gute, klangneutrale Regalbox bescheidener Abmessungen und ausgesprochen günstigen Preis-Leistungs-Verhältnisses.

Warum ein Institut für klangrichtige Musikwiedergabe?

Weil es dringend nötig ist, HiFi/Stereo-Anlagen und -Geräte auf ihre Musikalität zu kontrollieren und zu prüfen. Im Sinne des Konsumentenschutzes wird z. B. untersucht und klargestellt:

- Sind Bezeichnungen wie DIN-Norm, Studio-Qualität und Weltspitzenklasse Phantasienamen der Werbung oder Qualitätsstufen?
- Welchen Einfluss haben Grösse und Form einer Lautsprecherbox auf deren Klangrichtigkeit?
- Ist bei Plattenspielern Riemen- oder Direktantrieb geräuschloser?
- In der Natur gibt es keine menschliche Hörgrenze. Warum in der Technik?
- Sind technische Messdaten in Prospekten, Inseraten und Testberichten untereinander vergleichbar? Und sind daraus Rückschlüsse über die musikalische Wiedergabequalität der Geräte möglich?
- Warum werden 99 Prozent aller Lautsprecher mit dynamischen Hochtönern bestückt, obwohl Elektrostaten Ein- und Ausschwingvorgänge präziser verarbeiten?
- Wie viele Regler und Knöpfe braucht ein Verstärker, um gut zu tönen?
- Aus welchen Gründen kann ein 30-Watt-Verstärker musikalischer klingen als ein anderer mit doppelter oder dreifacher Leistung?
- Welche Stereoanlagen muss man zu Hause auf den Wohnraum «einmessen»?
- Sind berühmte oder sehr teure Markengeräte musikalischer als andere?
- Warum tönen in vielen Fachgeschäften die verschiedensten Verstärker fast alle gleich?
- Welches Lautsprechersystem verfärbt, verfälscht die Musik am meisten: Indirektstrahler, Bassreflex, geregelte Boxen, Eckgehäuse, gefaltetes Horn, Druckkammer, versiegelte Box, «spanische Wand»?
- Kann man einen vorhandenen Verstärker nachträglich so auf einen Lautsprecher abstimmen, dass sie zusammen musikalisch richtig tönen?

Solche und alle Ihre weiteren Fragen und Probleme über HiFi/Stereophonie, über neutral-klangrichtige Musikwiedergabe beantworten wir unverbindlich und kostenlos bei persönlicher Vorsprache und Vorweisung dieses Inserates. Was möchten Sie wissen?



Arnold Bopp AG
Institut für klangrichtige Musikwiedergabe
8032 Zürich, Klosbachstrasse 45
Telephon 01/32 49 41

Vertrauensstützpunkt
Manfred Arlt, Tel. 089/8571749
D 8033 Krailling, Pentenriederstraße 46
Besuche nur nach Voranmeldung

Ein umfassender Überblick über das aktuelle Marktangebot.



Schallplattenkritik '77 enthält vollzählig und ungekürzt alle Besprechungen von Schallplatten klassischer Musik, die in der Zeitschrift **HiFi-Stereophonie** von November 1975 bis Oktober 1976 veröffentlicht worden sind. Insgesamt umfaßt die Sammlung 630 ausführliche Kritiken von Neuerscheinungen sowie die Bewertung aller Reprisen, die uns im Veröffentlichungszeitraum zugegangen sind. Zusammen über 1200 Schallplattenkritiken. **HiFi-Stereophonie Schallplattenkritik** '77 bietet demnach einen nahezu vollständigen Spiegel des aktuellen Marktangebotes. Außer diesem wichtigen Kritikteil befinden sich in diesem Buch ausgesuchte Informationen über Künstler und Ensembles sowie Hinweise auf preisgekrönte Schallplatten und Verzeichnisse von Komponisten und Interpreten. Der hohe Gebrauchswert und der aktuelle Bezug in der Berichterstattung macht diese Publikation zu einem praktischen Ratgeber und zu einer sinnvollen Ergänzung der **Schallplattenkritik '76.**

DM 19,80 + Porto

Verlag G. Braun
Postfach 1709
7500 Karlsruhe 1

Zusammenfassung

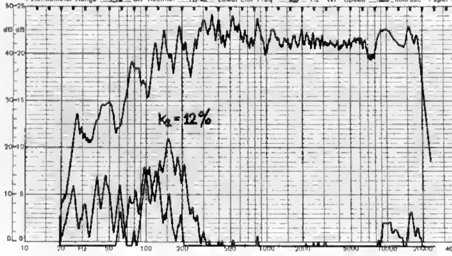
Mit den fünf Boxenmodellen CL 230 bis CL 270 – die man als HiFi-Standardserie bezeichnen könnte – bietet Dual im Volumen- und Leistungsbereich der Kleinbox bis zur kompakten Regalbox wohlabgestufte Varianten an, die sich zwar hinsichtlich Klangvolumen und Substanz im Baßbereich unterscheiden, die aber alle im Bereich der Mitten und Höhen sehr sauber und daher weitgehend verfärbungsfrei klingen. Vom Preis-Qualitäts-Verhältnis her gesehen, dürfte die CL 240 innerhalb dieses Boxenprogramms optimal sein. In späteren Steckbrief-Tests werden wir sehen, wie sich die Modelle der Dual-Spitzenklasse CL 370, 380 und 390 an diese Serie anschließen. Wir werden die CL 270 als Bezugsbox verwenden. Br.



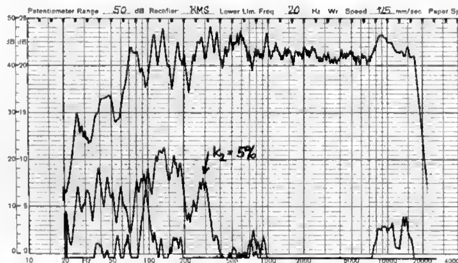
13 Dual CL 260



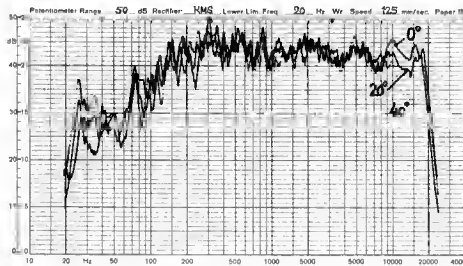
17 Dual CL 270



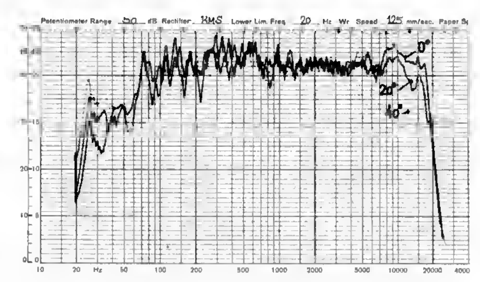
14 CL 260, Schalldruckkurve und harmonische Verzerrungen k_2 und k_3



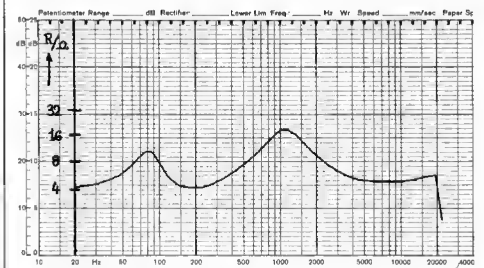
18 CL 270 Schalldruckkurve und harmonische Verzerrungen k_2 und k_3



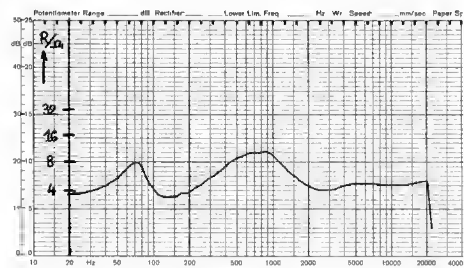
15 CL 260, Einfluß der Hörwinkel auf die Schalldruckkurve



19 CL 270, Einfluß der Hörwinkel auf die Schalldruckkurve



16 CL 260, Impedanzkurve



20 CL 270, Impedanzkurve

Testreihe Lautsprecherboxen Steckbriefe

Tandy Realistic Optimus x-10, x-20, x-30

Die Tandy Electronics GmbH gehört zu einer in den USA, Kanada und in Europa operierenden Unternehmung, die auf das weite Feld der Unterhaltungselektronik spezialisierte Ladenketten unterhält. Für den europäischen Markt hat sich diese Firma von einem namhaften deutschen Hersteller drei Boxen für den HiFi-Sektor entwickeln lassen, die von diesem wohl auch für Tandy gefertigt werden.

Optimus x-10

Kleine Dreiweg-Regalbox, bestückt mit 180-mm-Tieftöner, 45-mm-Kalottenmittentöner und versenktem Kalottenhochtöner; ein Regler für Mitten und Höhen auf der Frontseite, zugänglich nach Abnahme der Frontverkleidung. Die Frontseite ist so gestaltet und gefertigt, daß man die Box auch ohne Frontverkleidung betreiben kann. Auf der Rückseite in einem Schacht befinden sich eine DIN-Buchse und parallel dazu zwei Klemmschrauben. Diese Bemerkungen gelten gleichermaßen für alle drei Boxentypen. Impedanz 8 Ω, Nennbelastbarkeit 50 W, Musikbelastbarkeit 70 W. Abmessungen 440x 290x215 mm (HxBxT). Die Box wird in den Tandy-Filialen zum Preis von ungefähr 330 DM angeboten. Über die technischen Daten der Boxen schweigt sich die viersprachige Gebrauchsanleitung weitgehend aus.

Ergebnisse unserer Messungen. Bild 2 zeigt die bei 10 W elektrischer Leistung mit gleitendem Sinus gemessene Schalldruckkurve sowie die harmonischen Verzerrungen k_2 und k_3. Die Messungen wurden wie immer im Abhörraum durchgeführt bei einer Boxenaufstellung schräg zum Raum, Mikrophon in 2 m Abstand auf Achse. Bild 2 entspricht einer Messung mit Frontverkleidung. Ohne Frontverkleidung ist die „Präsenzdelle" von 1 bis 2 kHz ein wenig flacher. Bild 3 zeigt den Einfluß des Hörwinkels (0, 20 und 40°) auf die Schalldruckkurve und Bild 4 die Wirkung des Klangreglers. Bild 5 läßt den Verlauf der elektrischen Impedanz in Abhängigkeit von der Frequenz und das relative Maximum der Baßresonanz bei rund 70 Hz erkennen. Die praktische Betriebsleistung der Box, d. i. die elektrische Leistung, die erforderlich ist, um mit Rosa Rauschen als Signal in 1 m Abstand einen Schallpegel von 91 dB zu erzeugen, beträgt 2,3 W an 8 Ω.

Musik-Hörtest und Kommentar. Im Musik-Hörtest erweist sich diese Box als ziemlich baßschwach und engbrüstig, was mit Sicherheit durch die in der Schalldruckkurve erkennbare Mittenanhebung hervorgerufen wird. Prüft man mit baßspezifischem Programmaterial (Kontrabaß), so stellt man fest, daß die Baßwiedergabe gar nicht so schlecht ist. Hier liegt demnach der typische Fall mangelnder Klangbalance vor. Dem hilft auch eine Absenkung des Übertragungsbereichs oberhalb 1,5 kHz mittels Klangsteller nicht ab, die Verfärbung wird dadurch nur noch ausgeprägter, nur daß die Box etwas von ihrer Schärfe im Obertonbereich verliert. Das Rundstrahlverhalten ist nicht überragend.

Gesamturteil. Sorgfältig gefertigte, aber leider stark verfärbende Dreiweg-Regalbox, baßschwach und im Obertonbereich eher scharf.

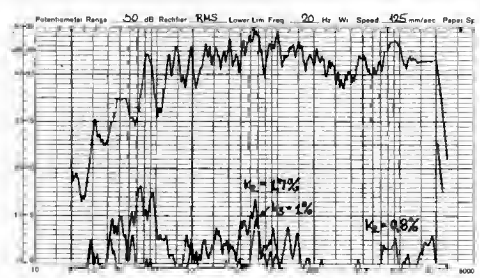
Optimus x-20

Mittlere Dreiweg-Regalbox, bestückt wie x-10, jedoch mit 225-mm-Tieftöner, ausgestattet mit zwei getrennten Klangstellern für Mitten und Höhen. Impedanz 8 Ω, Nennbelastbarkeit 60, Musikbelastbarkeit 80 W. Ab-

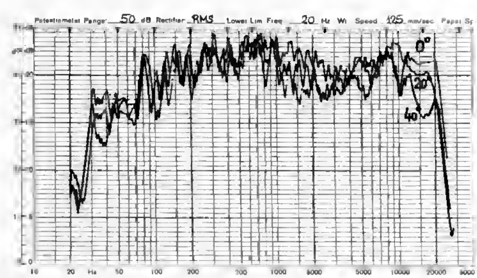




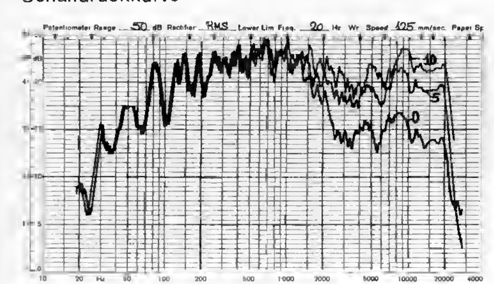
1 Optimus x-10 ohne und mit Frontverkleidung



2 x-10. Schalldruckkurve, k_2 und k_3



3 x-10. Einfluß der Hörwinkel 0, 20 und 40° auf die Schalldruckkurve

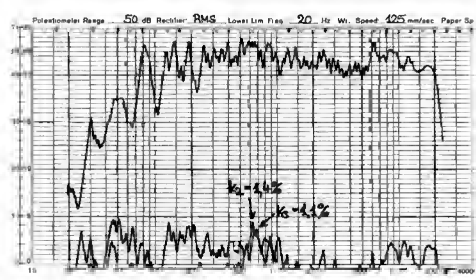


4 x-10. Wirkung des Klangstellers

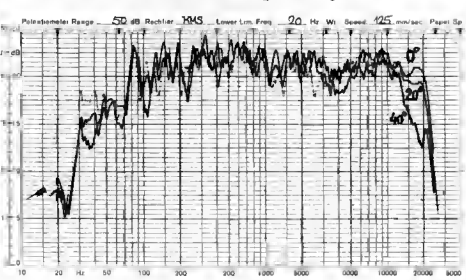
5 x-10. Impedanzkurve



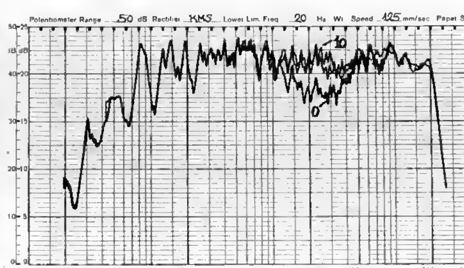
6 Optimus x-20 ohne und mit Frontverkleidung



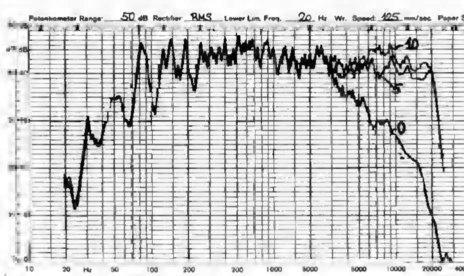
7 x-20. Schalldruckkurve, k_2 und k_3



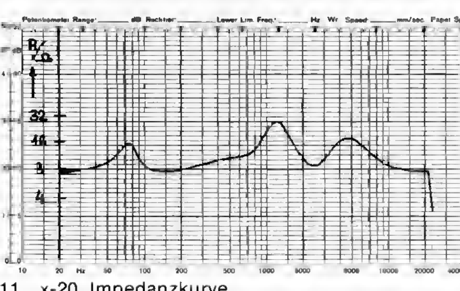
8 x-20. Einfluß der Hörwinkel 0, 20 und 40° auf die Schalldruckkurve



9 x-20. Wirkung des Klangstellers für die Mitten



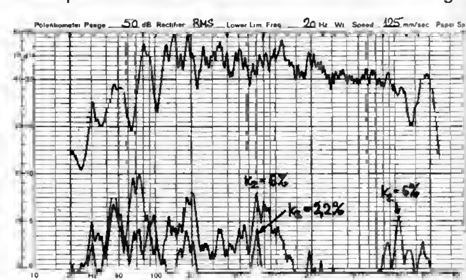
10 x-20. Wirkung des Klangstellers für die Höhen



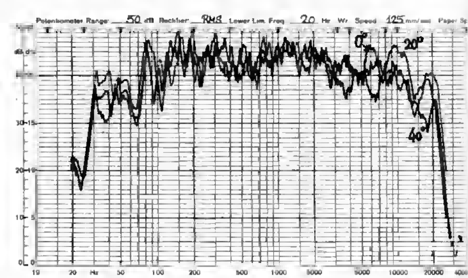
11 x-20. Impedanzkurve



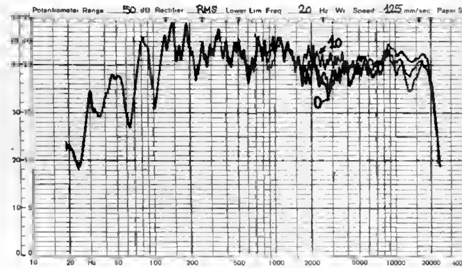
12 Optimus x-30 ohne und mit Frontverkleidung



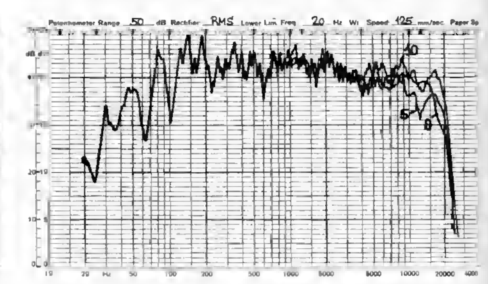
13 x-30. Schalldruckkurve, k_2 und k_3



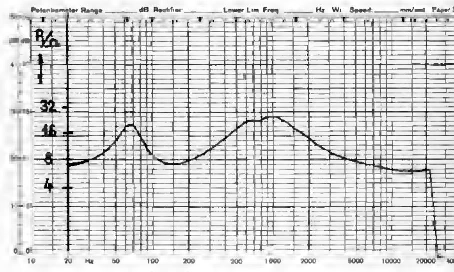
14 x-30. Einfluß der Hörwinkel 0, 20 und 40° auf die Schalldruckkurve



15 x-30. Wirkung des Klangstellers für die Mitten



16 x-30. Wirkung des Klangstellers für die Höhen



17 x-30. Impedanzkurve

messungen 500x290x250 mm (HxBxT). Ungefährer, unverbindlicher Preis in den Tandy-Filialen 430 DM.

Ergebnisse unserer Messungen. Bild 7 zeigt Schalldruckkurve und harmonische Verzerrungen k_2 und k_3, gemessen bei einer elektrischen Leistung von 12 W, Bild 8 den Einfluß der Hörwinkel und die Bilder 9 und 10 die Wirkung der Klangsteller für die Mitten und für die Höhen. Bild 11 zeigt den Verlauf der Impedanzkurve mit dem Maximum der Baßeigenresonanz bei 70 Hz. Die praktische Betriebsleistung beträgt 2,5 W (8 Ω).

Musik-Hörtest und Kommentar. Das Klangbild der x-20 ist viel ausgewogener als dasjenige der x-10, die Bässe kommen besser zur Geltung, auch ist die Schärfe im Obertonbereich weniger ausgeprägt. Die Klangsteller standen beim Abhören in der in unserem Hörraum optimalen Stellung „6,5". Das Rundstrahlverhalten der Box ist recht gut, der Regelumfang der Klangsteller ausreichend. Hört man breitbandiges Programmamaterial (z.B. symphonische Musik) ab, wirkt das Klangbild zwar wesentlich runder und ausgewogener als das der x-10, aber doch ein wenig flach.

Gesamturteil. Brauchbare Dreiweg-Regalbox mittlerer Größe, in ausreichenden Grenzen an die Akustik des Hörraumes anpaßbar.

Optimus x-30

Stattliche Dreiweg-Regalbox, bestückt wie die anderen Modelle, im Tieftonbereich wie x-20, ausgestattet mit 2 Klangsteller wie x-20 und zusätzlichem VU-Meter. Impedanz 8 Ω, Nennbelastbarkeit 70, Musikbelastbarkeit 90 W. Abmessungen 561x300x280 (HxBxT). Unverbindlicher, ungefährer Preis in Tandy-Filialen 549 DM.

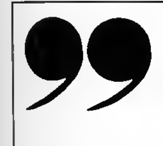
Ergebnisse unserer Messungen. Bild 13 zeigt die Schalldruckkurve und die harmonischen Verzerrungen k_2 und k_3, Bild 14 den Einfluß der Hörwinkel, Bild 15 die Wirkung des Klangstellers für die Mitten, Bild 16 diejenige des Klangstellers für die Höhen und Bild 17 die Impedanzkurve mit dem Maximum der Baßeigenresonanz bei 65 Hz. Die Messungen wurden bei konstanter elektrischer Leistung von 15 W durchgeführt. Die praktische Betriebsleistung beträgt 3 W an 8 Ω.

Musik-Hörtest und Kommentar. Von allen Optimus-Boxen erzeugt die x-30 das angenehmste, weil ausgewogenste Klangbild. Die Baßwiedergabe ist kräftig, und die Bässe kommen auch recht sauber. Ein merkwürdiges Verhalten, das nicht mit den auf der Frontseite abgebildeten Reglerkurven übereinstimmt, zeigt die Mittenregelung: mit zunehmender Absenkung der Mitten steigen die Höhen an (Bild 15). Besser funktioniert die Höhenregelung, aber der Regelumfang ist bescheiden. Recht merkwürdig ist auch das Rundstrahlverhalten dieser Box. Beim anderen Exemplar waren die Ergebnisse in dieser Hinsicht allerdings etwas besser.

Gesamturteil. Gute größere Dreiweg-Regalbox, respektable Qualitäts-Preis-Relation.

Zusammenfassung

Die drei Modelle Optimus x-10, x-20 und x-30 hinterließen im Test ein etwas heterogenes Qualitätsbild. Allen drei Modellen ist gediegene Verarbeitung zu bescheinigen. Die Klangqualität ist jedoch unterschiedlich. Während man dem kleinsten Modell x-10 gravierende Verfärbungen und damit auch ein ungenügendes Qualitäts-Preis-Verhältnis anlasten muß, kann man dem größten Modell x-30 gute elektroakustische Qualität bestätigen. Die dazwischenliegende x-20 ist auch klanglich zwischen den beiden „Eck-Modellen" und damit als brauchbare mittlere Regalbox einzustufen. Br.



dhfi

Anfechtung

Mit Datum vom 3. 12. 76 wird von der Mitgliedsfirma Yamaha die Abstimmung der außerordentlichen Mitgliederversammlung vom 22. 11. über „HiFi'78" angefochten und der Antrag gestellt, den Beschluß des Vorstands vom 29. 9. über die Durchführung der „HiFi '78" auf einer außerordentlichen oder der nächsten ordentlichen Mitgliederversammlung erneut zur Abstimmung zu stellen. Außerdem wird beantragt, über die Standflächenbegrenzung einen Beschluß herbeizuführen.



Verschiedenes

Nachtrag zum Messebericht in Heft 12/76

Trotz größter Sorgfalt bei der Zusammenstellung unseres Ausstellungsberichtes über die „HiFi '76" in Düsseldorf sind uns leider zwei Versäumnisse unterlaufen, die uns die betreffenden Firmen nachsehen mögen.
Vergessen wurde die Firma **W. Kücke & Co. GmbH** in Wuppertal, die sich in Düsseldorf erstmalig mit ihrer neuen Produktpalette vorstellte. Das Unternehmen, das seit 1862 besteht und bisher überwiegend technische Geräte für das Fernmeldewesen herstellte, erweiterte seinen Produktionszweig um den Bereich Unterhaltungselektronik. Vorerst wird eine Lautsprecherboxen-Serie von 4 verschiedenen Modellen unter den Markenzeichen KF angeboten, die ausschließlich nach dem Baßreflexprinzip arbeiten. Die beiden kleinen Boxen Prisma A 30 (4 Ω, Musikbelastbarkeit 35 W) und Linea B 50 (4 Ω, 50 W) sind Zweiweg-Baßreflexboxen, die in Nußbaum oder Eiche natur geliefert werden können. Ebenfalls eine Zweiweg-Baßreflexbox ist die Loga C 60 (8 Ω, Musikbelastbarkeit 60 W), die in Nußbaum natur lieferbar ist und zu der es ein Fußgestell als Zubehör gibt. Letzteres gilt auch für die Spitzenbox Tertia D 70, eine Dreiweg-Baßreflexbox mit 80 W Musikbelastbarkeit. – Neben dieser Boxenfamilie wird ab Anfang 1977 noch der Receiver „KS Digital" angeboten, dessen Verstärkerteil 2 × 105 W an 4 Ω liefern soll.
Im Bericht über die britischen Firmen, die auf einem Gemeinschaftsstand ausstellten, wurde gesagt, daß außer einigen genannten Firmen alle anderen Importeure für die Bundesrepublik suchen. Dies trifft jedoch nicht zu für die Hersteller **Linn Sondek** und **Klark Teknik,** deren Produkte seit über einem Jahr durch die Firma **Audio Quipment Vertriebs GmbH,** Markt-Karlshof, 5100 Aachen, importiert und vertrieben werden. Von Linn Sondek werden riemengetriebene Laufwerke angeboten, von Klark Teknik drei verschiedene Equalizer DN 15, DN 22 und DN 27.
Wir hoffen, mit diesem Nachtrag dem – leichtsinnigerweise schon in Heft 12 gestellten – Anspruch auf Vollständigkeit gerecht geworden zu sein. mth

NTG-Fachtagung Hörrundfunk in Düsseldorf

Anfang November veranstaltete die Nachrichtentechnische Gesellschaft (NTG) in Zusammenarbeit mit dem Institut für Rundfunktechnik (IRT) der ARD-Rundfunkanstalten in Düsseldorf ihre vierte Fachtagung, die unter dem Zeichen hörfunktechnischer Belange stand. Regelmäßig alle zwei Jahre kommen aus dem In- und Ausland Vertreter der Rundfunkanstalten, der Industrie und der Forschungsstätten im Karl-Arnold-Haus zusammen, um neue Erkenntnisse auf dem Gebiet der Nachrichtentechnik auszutauschen. – Das sehr reichhaltige Themenangebot wurde von den Veranstaltern in die Teilgebiete Hochfrequenztechnik und Wellenausbreitung, in Akustik und Studiotechnik sowie in den Komplex Automation aufgegliedert. Der letztgenannte Bereich hat sich unter dem Druck der gestiegenen Personalkosten im letzten Jahrzehnt besonders in den Vordergrund geschoben. Nach Jahren, in denen auf diesem Gebiet vordringlich gedankliche Arbeiten geleistet worden waren, konnten nun betriebsfertige Systeme vorgestellt werden, wobei der rechnergesteuerte Tonsternpunkt in Frankfurt, von dem schon 1974 auf der NTG-Tagung berichtet werden konnte, den Vorreiter spielte.
Die Automatisierung hat vorwiegend auf dem Sektor der Meßtechnik um sich gegriffen: vom IRT in München wurde ein Überwachungsgerät für Tonübertragungseinrichtungen vorgestellt, das die ständige Überprüfung der wesentlichen Qualitätsparameter (Frequenzgang, Pegelstabilität, nichtlineare Verzerrungen und Störspannungsabstand) während des laufenden Betriebes vornimmt und das bei Bedarf Alarm auslöst. Diese Einrichtung wird gegenwärtig in den Sendernetzen des SWF erprobt. – Friedrich Hautsch vom FTZ berichtete über einen Meßautomaten, der die Überprüfung der den Rundfunk-

anstalten überlassenen Tonleitungen auf ihre Übertragungsgüte in einem ausgedehnten Meßprogramm gestattet. Auf dem Sektor der automatisierten Betriebsabwicklung (unter Einschluß der Sendeplanschreibung, Tonträgerbereitstellung und der GVL- und GEMA-Abrechnung) befindet sich allerdings noch im Stadium der Planung. Der Süddeutsche Rundfunk stellte in ,,Sandkastenspielen" umfangreiche Effektivitätsberechnungen an. Man hat ermittelt, daß ein Kassettenbandsystem, das morgen in Betrieb gehen würde, in den nächsten zehn Jahren etwa 8 Millionen DM einsparen könnte.

Im Themenkreis der Akustik und Studiotechnik wurden spezielle aufnahmetechnische Fragen angesprochen. Hans-Ludwig Feldgen (SFB) stellte in seinem Referat die verschiedenen Aufnahmeverfahren der Mono-, Stereo- und Quadrophonie der Kunstkopfstereophonie gegenüber, wobei der Aspekt beleuchtet wurde, inwieweit diese Techniken vom Aufnahmeraum abhängig sind. In diesem Zusammenhang wurde die Forderung nach Zusatzeinrichtungen für die kopfbezogene Stereophonie gestellt (Stützmikrophonie zur Balancekorrektur und spezielle Nachhalleinrichtungen). – Zur Kunstkopfstereophonie trugen Hans-Joachim Platte und Peter Laws (Institut für Nachrichtentechnik der Gesamthochschule Duisburg) neue Erkenntnisse vor. Wichtig sei, daß lineare Verzerrungen in den Übertragungskanälen vermieden bzw. kompensiert werden müssen. Die beiden Referenten sprachen auch das Problem der Mischung mehrerer Kunstkopfmodulationen an und berichteten über Experimente mit einem speziellen ,,Richtungsmischpult". Auch über den Kunstkopf selbst wurde gesprochen: zur orts- und klanggetreuen Schallübertragung komme es weitgehend auf die richtige Ohrkanal-Abschlußimpedanz an.

Aufsehen erregte ein neues Verfahren der raumbezüglichen Stereophonie mit verbesserter Übertragung der Rauminformation, das im Institut für Technische Akustik der TH Aachen entwickelt wurde und über das Paul Scherer berichtete. Diese Technik, die den Namen ,,Eidophonie" erhielt, beruht darauf, daß die Basisinformation in herkömmlicher Weise die gesamte NF-Modulation voll kompatibel zur Monotechnik überträgt. Die Rauminformation dagegen wird aus einem Richtmikrophon gewonnen, dessen Richtcharakteristik mit 38 kHz in der Aufnahmeebene routiert. Basis- und Rauminformation können mit einem Multiplexverfahren auf einem einzigen Tonkanal mit einer Bandbreite von 53 kHz übertragen werden und im Abhörraum mit einer geeigneten Lautsprecheranlage wieder in Schallereignisse zurückgewandelt werden.

Einen breiten Raum nahmen die Fachvorträge auf dem Gebiet der Hochfrequenztechnik und der Wellenausbreitung ein, über die hier nicht im einzelnen berichtet werden kann. Es wurden u. a. die Auswirkungen der Genfer Lang- und Mittelwellenkonferenz 1975 erörtert und über neue Techniken der Rundfunkversorgung referiert.

Erwähnenswert sind schließlich die Untersuchungen, die sich mit der Kompandierung der Hörfunkmodulation befassen. Bekanntlich erwägt man in den technischen Gremien der ARD die Einführung eines Rauschunterdrückungsverfahrens. Auf der Düsseldorfer Tagung wurden zwei Kompandersysteme gegenübergestellt (Dolby-B und Telefunken) und über Erfahrungen berichtet, die man bei Versuchssendungen hierzulande und in Amerika gewonnen hat. Welchem der beiden Verfahren, die sich wesentlich voneinander unterscheiden, man eine ernsthafte Chance einräumen könnte, ist noch ungewiß. Ausschlaggebend ist jedenfalls, daß die Expandierung auf der Empfängerseite problemlos, d.h. pegelrichtig zum senderseitigen Kompressor, geschieht und daß das gesamte System sich nicht negativ auf die bisherige Empfangstechnik auswirkt. Auf dem Gebiet der Kompandertechnik im Hörrundfunk sind vermutlich sowohl auf Seiten der Rundfunkanstalten als auch bei den Herstellern hifiwürdiger Empfangsgeräte in den kommenden Jahren allerlei Neuerungen zu erwarten.

Claus Römer



marantz®



Die neue Cassettendeck-Generation ist da.

Darauf hat die Fachwelt gewartet. Denn bereits als die ersten Cassettengeräte auf den Markt kamen, wußten die Kenner, daß Marantz sein gesamtes Know-how aufbieten würde, um aus dieser praktischen Idee eine Technik zu entwickeln, die höchsten HiFi-Ansprüchen gerecht wird. Das Ergebnis stellen wir Ihnen hier vor. Eine neue Cassettendeck-Generation. Sie heißt Marantz.

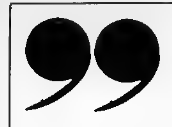
Die Modellreihe 5000 bietet technische Einzel-Raffinessen, die das Gebiet der Cassettendecks revolutionieren. Dolby-Rauschunterdrückung bei den Modellen 5120, 5220 (wie abgebildet) und 5420, bei dem das Dolby sogar extern verwendbar ist. Amplitudenbegrenzer zur Minimierung der Übersteuerungseffekte, Memory-Counter, 3stufiger Tape-Equalizer, Ferrit-Tonköpfe, DC-Servo-Motor.

Signal / Rauschverhältnis: 50dB, Frequenzgang: 35 Hz bis 17000 Hz ± 3 dB, Tonhöhenschwankungen und Flattereffekt: 0,08% W.R.M.S. Mit dem „Pan-Pot-System" im Gerät 5420 kann darüber hinaus ein Monosignal über Mikrofon zusätzlich zu einer Stereoaufnahme hinzugemischt werden und dabei stufenlos zwischen dem linken und rechten Kanal wandern.

Marantz – ein schon legendärer Name in der HiFi-Welt – bringt das komplette HiFi-Programm. Vom 2x25 Watt Stereo-Steuergerät bis zur 2x456 Watt Stereo-Endstufe. Der Name Marantz steht für perfekte Musikreproduktion, denn nur Spitzengeräte sind in der Lage, uns das nachempfinden zu lassen, was die großen Meister beim Komponieren dachten. Nur Spitzengeräte können ein intensives Musikerlebnis vermitteln. Wir stellen diesen Anspruch. Musik wird wahr. Marantz.

Sprechen Sie mit Ihrem HiFi-Fachhändler über Marantz. Gern nennen wir Ihnen HiFi-Studios in Ihrer Nähe, die Marantz führen.

SUPERSCOPE GMBH
Max-Planck-Str. 22 · 6079 Sprendlingen



Bücher

Henry-Louis de La Grange: Mahler. Volume I. Victor Gollancz Ltd., London 1974, 987 Seiten, 7,50 £

Ein Mammutwerk gewiß, aber eins, das kaum Überflüssiges enthält (mit Ausnahme eines unverständlichen „Vorworts" aus der kosmosophischen Feder Karlheinz Stockhausens), das eine Fülle von teils unbekanntem, teils bisher nicht verwertetem Material ausbreitet, ohne daß der Leser dabei erdrückt wird. Unglaublich, was der Autor alles aufgestöbert hat, mit welcher Hartnäckigkeit er selbst unscheinbarsten Vorkommnissen in Mahlers Leben nachgegangen ist und jede Information aus zweiter Hand zu verifizieren suchte. Außer Kurt Blaukopf ist er bisher der einzige, der jene Skepsis gegenüber Sekundär-Quellen (vor allem Alma Maria), ohne die jede Arbeit über Mahler nur der Weiterverbreitung von Legenden dient, aufgegeben hat. Mit Hilfe zahlloser Briefe und Dokumente, der unveröffentlichten Teile der Aufzeichnungen Nathalie Bauer-Lechners, der „geheimen" Tagebücher Alma Marias etc. räumt er das Gestrüpp von Unwahrheiten und Halbwahrheiten fort und läßt zumindest die Konturen eines plausiblen Mahler-Bildes entstehen. (Was im ersten Band, der die Biographie bis zum Januar 1902 führt, noch „Skizze" ist, kann im zweiten zum Porträt werden.)

Besonderer Akzent liegt auf dem Thema „Mahler als Dirigent". Hier wird die Darstellung häufig allzu breit, vor allem durch übermäßiges Zitieren von Zeitungskritiken, die mehr über deren Verfasser als über den Gegenstand aussagen. Dem einen ist Mahler zu nüchtern, dem andern zu gefühlvoll, dem einen zu langsam, dem andern zu schnell, und gemeinsam ist ihnen, daß sie nicht hinhören. Je mehr man davon liest, um so konfuser wird man, und La Grange selber läßt sich da ein wenig irreführen, wenn er unter dem Motto „interpretatorische Freiheit" eine vorschnelle und anfechtbare Parallele zwischen Mahler und Furtwängler zieht.

Kritisch anzumerken wäre, daß bei den deutschsprachigen Titeln und Zitaten häufig Druckfehler auftauchen, leider auch bei Datierungen, was gelegentlich zu erheblichen Abweichungen führt (so dirigierte Hermann Levi nicht 1884, sondern 1894 zum letztenmal in Bayreuth!); beim Übersetzen deutscher Originaldokumente sind dem Autor einige Irrtümer unterlaufen, die manche Passagen unverständlich machen; und vermißt habe ich eine authentische Darstellung – oder zumindest Erwähnung – jenes peinlichen Vorfalls, von dem Heuberger äußerst knapp und der nicht ganz zuverlässige Karpath etwas ausführlicher berichtet haben: Der Vorstand der Wiener „Gesellschaft der Musikfreunde" beschloß, Mahler zum Nachfolger des ausscheidenden Chefdirigenten zu ernennen, der Präsident der Gesellschaft jedoch „betonte, daß Mahler Jude sei" (Heuberger, Erinnerungen an Brahms), womit die Sache „abgetan" war. (Und Brahms hatte offenbar nicht den Mut, Protest einzulegen!) Ließ sich die Episode nicht mehr vollgültig rekonstruieren?

Jedenfalls: ein großer Fortschritt in der bislang so unzulänglichen Mahler-Forschung.

Wolf Rosenberg

a) **Arnold Feil: Franz Schubert. Die schöne Müllerin – Winterreise.** Mit einem Essay „Wilhelm Müller und die Romantik" von Rolf Vollmann. Stuttgart: Philipp Reclam junior. 197 S. mit 88 Notenbeispielen, 29,80 DM

b) **Gerald Moore: Schuberts Liederzyklen. Gedanken zu ihrer Aufführung.** Aus dem Englischen von Else Winter. Tübingen: Rainer Wunderlich Verlag Hermann Leins. 287 S. mit zahlreichen Notenbeispielen, 38,50 DM

Seit gut einem Jahrzehnt erfreut sich das Werk Franz Schuberts besonderer Wertschätzung, und zwar gleichermaßen bei Wissenschaftlern, Künstlern und – so wäre zumindest zu hoffen – beim Publikum. Das zeigt sich einmal im Wachsen der neuen Schubert-Gesamtausgabe, zum anderen an dem auffälligen Boom, den Schubert im Medium Schallplatte erlebt. Bezüglich der Musikwissenschaft ist anzumerken, daß Otto Erich Deutschs 1964 in der endgültigen Form erschienener Sammelband „Schubert – Die Dokumente seines Lebens" grundlegende Bedeutung hatte. Was die Forschungen über Schuberts Klavierlied anbelangt, so muß die 1967 herausgekommene Analyse „Schubert – Musik und Lyrik" von Thrasyboulos G. Georgiades besonders erwähnt werden. Dieser folgte drei Jahre später die Dissertation seiner Schülerin Erdmuthe Schwarmath „Musikalischer Bau und Sprachvertonung in Schuberts Liedern", und aus eben dieser Richtung kommt nun das oben angezeigte Buch des Tübinger Musikwissenschaftlers und Mitherausgebers der neuen Schubert-Ausgabe Arnold Feil. Neben diesen musikwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit Schubert gab es in den letzten Jahren auch ernstzunehmende Deutungsversuche, die sich an ein breiteres Publikum wandten. Aus ihnen ragt Dietrich Fischer-Dieskaus 1971 erschienenes Buch „Auf den Spuren der Schubert-Lieder" heraus, wenn es auch sachlich wenig neue Aspekte aufwies. Diese Linie des auch denkenden und sprechenden Musikkünstlers setzt nun Fischer-Dieskaus langjähriger Klavierbegleiter Gerald Moore mit seinen Anmerkungen zur Interpretation der Liederzyklen Schuberts fort.

Liest man diese beiden neuen Bücher in der Hoffnung, Aufschlüsse über die Wandlungen des Schubert-Bildes und vor allem dessen Vertiefung im letzten Jahrzehnt zu erhalten, so wird man alsbald enttäuscht sein. Für Moore spielen rezeptionsästhetische Fragen überhaupt keine Rolle. Arnold Feil dagegen gibt seinem Leser zunächst mächtige Appetithappen auf den Lektüreweg, wenn er in seiner Einleitung auf die Dialektik des Volkstümlichen bei Schubert kommt und den Komponisten als einen der letzten Zusammenfasser dessen interpretiert, was später in die Bereiche sogenannter E- und U-Musik zerfiel; aber statt den Antinomien nachzugehen, die in Schuberts Werk diese Schnittstelle mit einzigartiger Musik zudecken, weicht Feil in die Beweisführung aus, daß in Schuberts Liederzyklen nach Wilhelm Müller eine ganz spezifische Kunstsprache autonom und authentisch zu sich komme. Diesen Autonomiegedanken verficht der Autor um so unbeugsamer und formalistisch aufwendiger, je kräftiger in seinem Unterbewußtsein das Ungenügen seiner Methode sich festsetzt. Das wird am (eindrucksvollen) Schluß ganz deutlich, wenn Feil – vor lauter richtiger Detailanalyse nur noch Bäume statt den Wald sehend – sozusagen die Segel streicht und hilfesuchend Adornos 1928 geäußerte These wörtlich wiederholt, daß „Schuberts Musik die Botschaft von der qualitativen Veränderung des Menschen notiert" habe.

So betriebsam das Bemühen des Autors auch sei, das Wort-Musik-Verhältnis bei Schubert zu analysieren und dabei spezifische Bewegungsverläufe herauszufiltern; die man als zu Musik strukturierte Sprache bezeichnen könnte: Feils oft erhellende Untersuchungen sagen nichts über die Zwänge aus, die Schubert in diese sowohl allgemein verständliche als auch hermetisch konstruierte Kunst-Musik-Sprache trieben. Daß Schubert eine Musik schrieb, die trotz aller Nähe zum Idiom der Wiener Klassik und der damaligen volkstümlichen Musik schon im Frühstadium der von Beethoven durchgesetzten autonom bürgerlichen Kunstmusik deren Selbstentfremdung zu unvergleichlichen Klangbildern werden ließ, wird man aus Arnold Feils sorgfältigen Analysen selbst zu folgern haben. Gerald Moore dagegen hat weniger Scheu, Urteile über musikimmanente Zusammenhänge hinaus zu fällen. Seine Deutung der drei Liederzyklen (einschließlich der vom Verleger als „Schwanengesang" bezeichneten späten Lieder) lebt hauptsächlich davon, daß mit dem Text die Musik und dann wieder mit der Musik der Gesangstext erklärt wird. Obwohl diese Methode weniger einem hermeneutischen Zirkel als einer Schlange gleicht, die sich in den eigenen Schwanz beißt, ist die Lektüre trotz einer manchmal nicht ganz klaren Übersetzung immer anregend und von Nutzen für den, der diese Werke selbst musizieren möchte. So wenig Moore auch zur Hinterfragung seiner pragmatischen Methode bereit ist, so unantastbar für ihn die Gefühlseinheit von Text und Musik auch ist: sein Pragmatismus artet nie in Dogmatik aus. So überrascht es auch nicht, wenn Moore früher gemachte Fehler (als Begleiter) offen eingesteht, und am ehesten wird man seinem erfrischend unprätentiösen Buch wohl gerecht, wenn man es als Herausforderung nimmt, Schuberts Liederzyklen als „work in progress" zu begreifen: nicht als ein für alle Mal fixierte Kunstwerke, sondern als in und durch uns wandelbare. Das ist eine willkommene Ergänzung zu Arnold Feils Analysen, die in der „Schönen Müllerin" und der „Winterreise" einen bis zur Auflösung der Dur-Moll-Harmonik gehenden Kunstwillen offenlegen, der eine spezifische „Sprache des Menschen als musikalische Struktur zu realisieren" vermag.

U. Sch.

Optimale Abtastung und Endabschaltung HiFi-gerecht gelöst:

THORENS TD 145 MK II HiFi-Semiautomatic-Player

Vollendete HiFi-Musikwiedergabe und Bedienungskomfort sind heute kompromißlos in Einklang zu bringen. Dem anspruchsvollen Musikfreund bietet sich beides im THORENS TD 145 MK II Semiautomatic-Player. Das Gerät verbindet bewährte THORENS-Qualität mit modernen technischen Neuheiten, wie z. B.

- **THORENS-Hochfrequenz-Schaltautomatik** für eine reibungsfreie und trägheitslose Präzisions-Endabschaltung. Ihre behutsame Funktionsweise müssen Sie gesehen haben.
- **THORENS-Isotrack-Tonarm** in Ultra-Leichtbauweise gegenüber konventionell gebauten Tonarmen mit um mehr als die Hälfte verringerter dynamischer Masse, d. h. beste Abtastvoraussetzungen, Plattenschonung, geringere Auflagekraft selbst bei welligen Platten.
- **Tonabnehmer-System ORTOFON F 15 E MK II oder F 20 E MK II (=VMS 20 E)** zur Spitzenklasse gehörend, mit einem hervorragenden Abtastverhalten auch bei hohen Frequenzen, kritischen Tonsignalen und hohen Lautstärken.

Es gibt noch mehr überzeugende Gründe für diesen THORENS TD 145 MK II Semiautomatic-Player.

Fachtester von »STEREOLAB« urteilten z. B. unter anderem wie folgt: „Sehr gute Gleichlaufeigenschaften (± 0,06%); ausgezeichneter Rumpel-Fremdspannungsabstand bis zu 48 dB und Rumpel-Geräuschspannungsabstand bis zu 69 dB; gut konzipierter THORENS-Tonarm ... die erzielten Meßwerte bescheinigen diesem eindeutig Spitzenklasseformat."

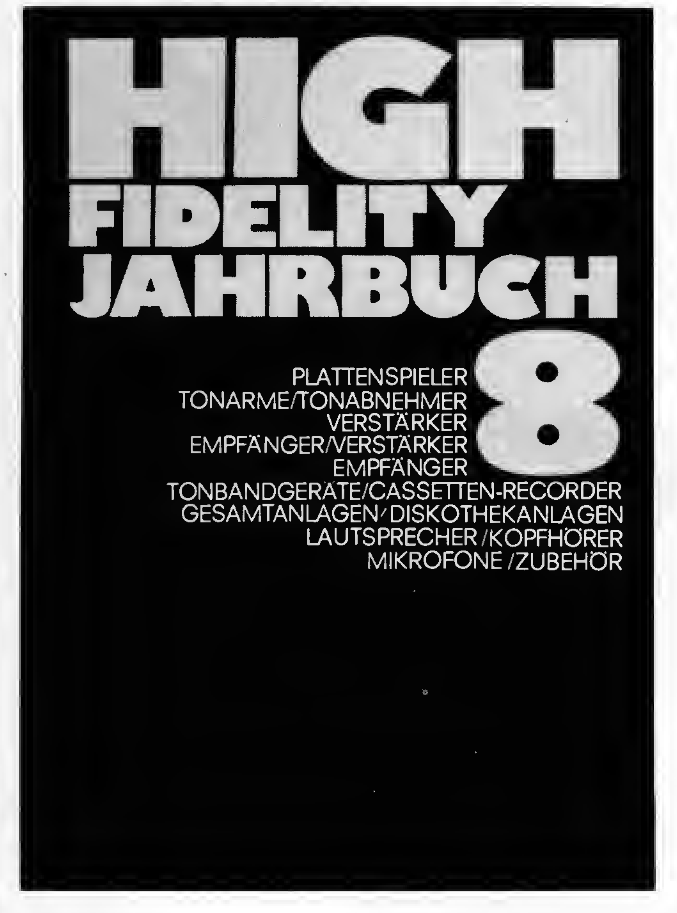
Weitere ausführliche Informationen bei Ihrem HiFi-Fachhändler oder durch uns. Fordern Sie auch den Testbericht an.

Testurteil STEREOLAB,
Januar 1977
Preis-Gegenwert-Relation: gut



BOLEX GmbH Foto · HiFi · Audiovision Oskar-Messter-Str. 15 8045 Ismaning bei München

Die ideale Kombination



Dieses Buch erscheint alle zwei Jahre und enthält nahezu alle auf dem deutschen Markt erhältlichen HiFi-Bausteine. Durch die Dynamik des HiFi-Marktes wurde abermals eine beträchtliche Umfangerweiterung notwendig.
Das **High-Fidelity Jahrbuch 8** enthält über 1300 Bausteine. Wesen und Bedeutung von High-Fidelity, Stereo- und Quadrophonie werden in einem umfangreichen, 166 Seiten starken, neu bearbeiteten, Einführungstext ausführlich behandelt. Dieser Einführungstext ist mit 8 Tabellen, 57 Abbildungen und 16 Bildtafeln (zum Teil mehrfarbig) bereichert.

DM 19,80 + Porto



HiFi-Stereophonie Test '76/77 gibt Ihnen einen Qualitätsüberblick über eine große Zahl der am Markt angebotenen HiFi-Bausteine. Die in dieser Publikation zusammengefaßten Testberichte wurden für die Zeitschrift **HiFi-Stereophonie** in unserem verlagseigenen, nach modernsten Gesichtspunkten ausgestatteten, Testlabor erstellt. Jeder Testgruppe ist ein ausführlicher Einführungstext vorangestellt, der den neuesten technischen Stand berücksichtigt. **Test '76/77** versetzt Sie in die Lage sich Ihr eigenes Urteil zu bilden und Fehlkäufe zu vermeiden.
Dieses Buch ist die ideale Ergänzung zu dem **High-Fidelity Jahrbuch 8**

DM 19,60 + Porto

Verlag G. Braun · Postfach 1709 · 75 Karlsruhe 1

High Fidelity-Kleinanzeigen

Stellengesuche

Berlin-Vertretungsgesuch
Fachmann, eingeführt im Berliner Handel, Rundfunk, Fernsehen usw. übernimmt regionale Arbeit, eventuell auch Auslieferungslager.
Angebote unter HI 529 an HiFi-STEREOPHONIE

Wer wirbt
wird nicht vergessen

Verkauf

Verkaufe:
WIN-Labs SDT-10 Syst. m. Netzt., VB DM 650,–; Dynaco ST-400 Endst., VB DM 1600,–; Mk III Röhrenendst., VB DM 450,–/Stck.; Pioneer SF-700, VB DM 750,–/Stck.; KEF B-139, VB DM 90,–/Stck.; Mk-Lev. JC 1-AC, VB DM 750,–; Studer B-62/0,75; Nagra IVS, Stellavox SP-7, Preise VB; Tympani I-C, D-76 Endst. Lieferung BRD.
Telefon Holland 0031-23-289184, nach 18 Uhr

Verkaufe:
Verst. ARC D76A, DM 3900,–; EMT Abtastsystem XSD15, DM 510,–; Sony-Plattensp. 2250 mit SME 300 9/II u. Ortofon M15E, kompl., DM 790,–; TEAC AN 180 Dolby-Einheit, DM 780,–; FRT4 Fidelity Res.-Übertrager f. dyn. Abtastsysteme, DM 650,–; Jecklin-Float-Kopfhörer, DM 360,–; STAX SRX MK3, DM 510,–.
Telefon (02365) 43612 (nach 18 Uhr)

Für Kenner:
McIntosh Röhrenendstufe MC 275, techn. u. opt. perfekt, VB DM 3900,–; McIntosh Tuner MR 77, 2 Jahre, NP DM 5650,–, VB DM 2900,–.
Für Spezialisten:
Plattenspieler: Micro-Laufwerk MD-700, Rabco SL-8E, EMT TSD 15 + Übertrager, schwarze Zarge + Haube, techn. u. opt. makellos, VB DM 2000,–.
Telefon (05251) 34168

Zu verkaufen:
Levinson Audio Research, Klipsch, Stax, Onlife, Sansui, Yamaha, Pioneer-Weichens, Röhrenverstärker Luxmann, Jecklin, Futterman, Dynaco, McIntosh, Parapon; Elektrostaten Accustat, Final Sound, Audio Continental.
D. Mallach,
Telefon (0201) 420645

Sony SQD 2020 und TA 3140 F, beides neu, gegen Gebot, volle Garantie.
Telefon (04102) 2409

Verkaufe:
Sansui BA 3000 Endstufe (NP ca. DM 3600,–), VB DM 2200,–. Scansonic P75, Boxen der Spitzenklasse (NP DM 3200,–), VB DM 2100,–.
Telefon (06103) 63827

Sansui ECA-3:
Aktive 3-Wege-Frequenzweiche, neu! 2 Jahre Werksgarantie, Preis DM 750,–.
R. Krähe,
Telefon (07231) 33064

Verkaufe:
Historische Aufnahmen klassischer Unterhaltungsmusik. 100 Schellack-Platten 25 und 30 cm, erstklassig gepflegt und erhalten.
Josef Pöppe, 6500 Mainz 32,
Telefon (06131) 361855, abends

Verkaufe:
Tandberg TR 2075 (Acrylglas) DM 2450,–, ESS amt 1 (weiß) DM 1400,– (Paar). AT 20 SLa DM 250,–. Geräte 8 Mon. alt. Preise VB.
N. Dahlhausen, Brauweiler Str. 24, 5021 Sinthern
Telefon (02238) 55742

Marantz Receiver 4240 mit Fernbedienung, Pioneer Plattenspieler PL 61 mit B & O MMC 6000 und Shure M 91 ED, 2 Pioneer Boxen CS 53,40 w und 2 B & O Panel-Boxen P 50,50 w, 40 % unter Neu-Preis zu verkaufen. Auch Tauschangebote.
Telefon (0761) 71011

Sentry III, Electro Voice, neu, NN, m. voller Garantie, für DM 2900,– VB/Stück (NP DM 9500,–).
Telefon (0521) 101636

Preisgünstig:
1 Ultimo DV 38/20A System, neuw., **VP DM 200,–;** 1 Micro-Acoustic-System ODC-1 e, ca. 20. Std. Laufzeit, geg. **DM 150,–** abzugeben. **1 Tandberg 10 XD,** 3/4 J. alt, NP ca. DM 2800,–, mit Metallsp. + Adapter, geg. **DM 2000,–** zu verkaufen! 4 SP-Gerät. Zuschriften unter HI 530 an HiFi-STEREOPHONIE

Verkaufe günstig privat:
2 Quadro-Adapter-Verstärker 2 × 20 W sin. MARANTZ 2440 à DM 498,–; 1 Mischpult DR.-BÖHM-HIFI-STEREO 3000 DM 350,–; 1 4-Kanal-Tonbandgerät DOKORDER 7140 (HiFi-Jahrbuch Nr. 8 DM 1900,–), DM 1680,–. Vollgarantie 1 Jahr.
Telefon (0711) 334780, ab 15 Uhr

Verkaufe Superanlage SANSUI:
Geräte ungebraucht, originalverpackt. CA 3000, NP DM 3250,–, VB DM 2650,–; BA 3000, NP DM 3600,– VB DM 2700,–; AU 2000, NP 4900,–, VB DM 3600,–; TU 9900, NP DM 2000,–, VB DM 1690,–; Boxen Isophon HSB 70/8-70/90 W, NP DM 398,–, VB DM 258,–/Stück.
Telefon (0211) 354831

Gelegenheiten:
BRAUN Spitzentuner CE 1020 DM 670,–, 1 Paar Philips RH 532 MFB DM 960,–, Sony Vorverstärker TAE 5450 DM 840,–, SONY PS 6750 mit Shure M 95 G DM 840,–, SME 3009/SII DM 190,–, SHURE V 15/III (für Dual) DM 170,–.
(Gesamtabnahme DM 3400,–)
Telefon (07221) 66676

Marantz Tuner Mod. 20 mit Scope (DM 3990,–); Vorverst. Mod. Thirty Three, Kraftverst. Mod. Sixteen 2 × 100 W sin. techn. u. opt. ok mit 1 J. Vollgarantie, Festpreis DM 3800,–.
Telefon (05109) 6593, nur Wochenende

Eilt – von Privat:
OX 949 Pioneer-Quadro-Receiver B&O Beogram 4000 mit SP 15 + MMC, 4 Bose 901 II, 2 Bose 1801 LED + VU gegen Gebot zu verkaufen. Bose-Geräte max. 2 Std. betrieben.
Telefon (05427) 1333, 9.30 bis 14 Uhr

Absolute Spitzenkombination:
Naim Audio Vorverstärker NAC 12 und Endverstärker NAP 160, Neupreis DM 3200,–, 4 Mon. alt, für DM 1650,– VB wegen Auslandsjob zu verkaufen.
Telefon (0241) 23239, nach 18 Uhr

EMT 928 Studio:
Plattenspieler, komplett, neuw., DM 2800,–; Nakamichi 1000, neuw., DM 2600, zu verkaufen.
Kücke, Am Deckershäuschen 52, 5600 Wuppertal,
Telefon (0202) 700084 od. 703610

Verkaufe:
Tonabnehmer Dynavector OMC 38-15B (Beryllium-Träger), besser als Ultimo; sowie Tonarm Fidelity Research FR 24Mk.II.
F. Perz,
Telefon (06421) 25955 (VdST)

Technics Audio Scope:
DM 650,–;
Citation 12 DeL:
DM 850,–;
Rabco SL8E:
Telefon (06127) 2124

Braun CSV 1000, in sehr gutem Zustand, 2 × 55 W/8 Ω, DM 950,–.
Telefon (0241) 550082

Citation 11, VB DM 780,–.
Telefon (0611) 762333

Absolut neuwertig:
McIntosh C-28 DM 1700,–; Ohm F Stk. DM 1300,–.
Telefon (06221) 21037

Umständehalber zu verkaufen:
1 Rabco SL 8 E m. ADC XLM, 1 Tuner Marantz 150 m. integr. Oszilloskop, 1 Folby-System Teac AN 180.
Telefon (07363) 5548

Verkauf:
Sony Spitzentuner ST-5130, neuwertig, in Originalverpackung, DM 750,–.
B. Stiles, Blumenthalstr. 9
6900 Heidelberg

McIntosh:
Verstärker Ma 230 (Röhren) DM 1100,–, optisch und technisch einwandfrei.
Zuschriften unter HI 532 an HiFi-STEREOPHONIE

Sony ST 5130, Tuner der Spitzenklasse, für DM 850,– abzugeben. Anfragen tagsüber:
Telefon (0611) 730011, App. 212, nach 18 Uhr Telefon (0611) 722326

Sony PuA 1500 L; PuA 286; Telewatt VS 56; Marantz 3200-140; Stax SR 3 new-SRD 7; TDK Audua Bänder; günstig geg. Gebot; ev. TD 124.
Telefon (05181) 2011

LINN SONDEK, Grace, Supex DM 1600,–; 2 KLH SCX 3 DM 2850,–; ACCUPHASE P-300, C-200, TEAC A 4300, Preise VB.
Telefon (06131) 361169, Neumann

Marantz 2270 gebr, VB DM 1100,–; Pioneer SPEC 2, 2 × 300 W, ca. DM 1800,– (DM 3500,–); BM 5 (1 Jahr alt), ca. DM 1800,– (DM 2800,–).
Telefon (06183) 4133

3 a andante electron, 2 Mon., DM 1000,–.
H. Zeuner, Taubertsberg 4,
6500 Mainz

KENWOOD Modell 700, Tuner, Vorverst. u. Endstufe, neu, volle Garantie, Festpreis DM 6800,–.
Telefon (05109) 6593, nur Wochenende

Zu verkaufen:
LAMB PML 420 Mixer-Engl. Studiomischpult, passend zur Revox; 4 Eing. auf Stereosumme; in- u. output limiter; VU-Meter; ext. Netzteil; DM 1200,– (neu DM 2000,–). SABA HiFi-UKW-Stereo-Tuner FM-120/A mit Studiochassis; VB DM 500,–.
Telefon (030) 2132475

Verkaufe:
Vorverstärker Audio Research SP-3; Stereo-Equalizer, 24 Filter pro Kanal (1/3 Oktave). Alles in Org.-Verpackung. Neuwertig!
Peter Kruse, Frau-Klara-Str. 15, 2330 Eckernförde,
Telefon (04351) 6031

2 Goodmans-Standboxen
„Dimension Pro", Sinusbelastbarkeit 50 W, 7 Lautsprecher pro Box, indirekte Abstrahlung.
BRAUN-Receiver
„regie 510", 2 × 50 sin., silbergraue Ausführung. Zus. **VB DM 1750,–** (auch einzeln).
Telefon (02264) 329, ab 17 Uhr

Revox A 700, Garantie bis März 1977, wenig gelaufen, DM 2200,–; Heco SLV 7302, wie neu, mit Fuß FG 500, metalic/schwarz, DM 1900,–; Rarität Spitzentuner Bu.O 5000, Neupreis DM 1200,–, nach Gebot.
Zuschriften unter HI 531 an HiFi-STEREOPHONIE

Absolute Weltspitzenklasse-Ton-Anlage: K. u. H. Telewatt Ultra HiFi ES 707-Verstärker, 2 × 125 Watt, mit Thorens TD 125 MK II und zwei Lautspr.-Boxen, Neupreis DM 6000,–, neuwertig, für DM 2000,– abzugeben.
Franz J. Wrzesinski, Vom-Stein-Str. 6, 4618 Kamen-Methler,
Telefon (02307) 30018

Dynamische Systeme:
Ultimo DV 38/20A, Fidelity Research FR 1 Mk 2 mit Übertrager.
Telefon (02221) 630964

Modifizierte Rabco SL8E!
Telefon (06127) 2124, Goebel

Journalist verkauft:
Hörfunk-studio-Komplettanlage (Regiepult, M-5-Maschine, 2 Studio-Boxen).
Chr. Berg, Hochwaldstr. 2 B,
5000 Köln 41.

Vorverst. Dunlap-Clarke M 10, VB DM 3300,–; Sansui CA 3000, VB DM 2500,–, beide 1 Mon. alt; Receiver Teac AG 7000, DM 900,–.
Telefon (040) 7923971, ab 18 Uhr

Mark Levinson JC-2 und System-D (neu); Janszen 412-HP (Elektrostaten) sehr preiswert abzugeben.
Telefon (02221) 672553, ab 18 Uhr

Revox A 77, 19/38 cm, DM 1100,–; Thorens TD 125 Mk II, DM 450,–, absolut neuwertig.
R. Leyck, Steinkamp 31, 2391 Harrislee
Telefon (0461) 71118

Denon Moving Coil DL 103 und Denon Übertrager AU 320, absolut neu und ungebraucht, für je DM 400,–.
Zuschriften unter HI 527 an HiFi-STEREOPHONIE

Verkaufe:
Tonbandmaschine ASC 5002, Tuner Marantz 150 (Oszilloskop), Quad 405.
Telefon (02122) 79248

Verkaufe:
JBL-Boxen, Typ 4311, 4 Jahre Garantie, Preis VB.
Telefon (02221) 623523

McIntosh MR 71, wie neu, mit original Ersatzröhren zusätzlich; Sony PUA 1500 S, originalverpackt, zu verkaufen.
Telefon (0202) 552464, nach 18 Uhr

Verkaufe gegen Gebot:
1 Marantz Receiver 2325, neuwertig, mit 3 Jahren Garantie.
Zuschriften unter HI 528 an HiFi-STEREOPHONIE

2 Akt. Leistungsfrequenzweichen, 3-weg, 60 W, Sin., 2 Mon. alt (NP DM 800,–), für DM 600,– zus. zu verk.
Telefon (02161) 181863

Levinson JC-2, Stax SRA 12 S, SAE 2400, Sounder. 20-12, Denon AU 320, alles 1a; VB DM 2700,–, DM 900,–, DM 2500,–, DM 750,– bzw. DM 275,–.
Telefon (040) 684361

HiFi-Stereophonie:
Jahrgänge 1973–1976 gegen Gebot zu verkaufen.
Werner Leuenberger,
Nydeggstalden 26, CH-3011 Bern

Günstig 2 UHER MIC.M 538, VHB. DM 370,–.
Richard Kloos, Heinsberger Str. 8, 5170 Jülich

2 Backes + Müller Monitor 5 (Mai 76) VHB. **ARC SP 3 A I** (Mai 76), Preisvorst. DM 2400,–.
Telefon (0202) 761001 ab 19 Uhr

SAE Stereo Okt. Equal. MK 17, neu, volle Gar., verk. geg. Gebot:
G. Storch, Löwensternweg 6,
6100 Darmstadt

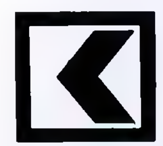
2 Bose 901/II DM 1550,–, Endstufe Sony TA 3200 F DM 750,– (alles ca. 5 Monate alt).
Thomas Uhlig, Bankstr. 45, 4130 Moers

HiFi-Stereophonie 1973–76 gegen Gebot zu verkaufen.
Baensch,
Telefon (06103) 84217

Verkaufe!
Bowers-Wilkins Electrostaten-DM70 Improved, Neupreis DM 4000,–, Verkaufspreis DM 2000,–, Nußbaum, lackierte Ausführung. In Ia-Zustand!
Klaus Gerwinsky, Wittinger Str. 11, 3100 Celle
Telefon (05141) 7007 Apparat 51, bis 16 Uhr

Besondere Gelegenheit!
ARC-SP 3 (2 Jahre) DM 1400,–; Phase Linear 4000 (1/2 Jahr) DM 1900,–; Sony 3200 F DM 850,–; Acousta Voicette DM 2700,–; Scott-Tuner 312 D DM 500,–.
Telefon (02203) 32751, abends

Verkaufe:
Zwei Sennheiser Studio-Mikrofone (Dynamisch), neuwertig.
M. Schulenberg, Freiligrathstr. 70, 2800 Bremen,
Telefon (0421) 235609



Für unser neues
TOP-STUDIO
suchen wir

HiFi-Fachberater

Namen wie Klipsch, Heil und Sequerra sollten Ihnen nicht unbekannt sein.

Auf einen erfolgreichen und dynamischen Fachmann wartet ein interessanter Arbeitsplatz.

Wir bieten ein leistungsgerechtes Gehalt. Bewerben Sie sich bitte schriftlich mit allen verfügbaren Unterlagen bei

KARSTADT
AKTIENGESELLSCHAFT
einrichtungshaus

Theresienhöhe 5, 8000 München 2
Telefon (089) 51051

Die „größte Schallplattenschau der Welt" in Köln

sucht für die Klassik-Abteilung

einen Abteilungsleiter

zum schnellstmöglichen Termin. Für diese Aufgabe brauchen wir einen Mann (oder eine Frau), der oder die sich auf dem Klassik-Gebiet auskennt und selbständiges Arbeiten gewöhnt ist.

Außerdem suchen wir sofort für die Klassik-Abteilung

zwei Fachverkäufer(innen).

Die Zusammenarbeit mit jungen Kolleginnen und Kollegen, übertarifliche Bezahlung und Sozialleistungen erwarten Sie bei uns.

Ihre Bewerbung mit den üblichen Unterlagen und Angabe des frühesten Eintrittstermins richten Sie bitte an die Geschäftsleitung von SATURN, Hansaring 91, 5000 Köln 1



Für die Betreuung des Radio-Phono-Fachhandels suchen wir nun auch für die Bundesrepublik langjährig eingeführte Handelsvertreter.

Wir vertreiben unter dem Markennamen „METROSOUND" und „HI-FI CLEAN" ein Sortiment von über 30 Artikeln auf dem Reinigungssektor für Schallplatten- und Tonbandgeräte in Europa.

Zielstrebige Interessenten, welche methodisches, selbständiges Arbeiten gewöhnt sind, bitten wir um die üblichen Bewerbungsunterlagen mit Angabe der von ihnen vertretenen Firmen mit Gebietsangabe.

Zuschriften unter Nr. HI 533
an HiFi-STEREOPHONIE

Kaufgesuche

Suche dringend!
McIntosh-Röhren Endstufe 275; Stax-Kopfhörer MKII „Einzeln"; Technics Demodulator SH 400 mit Halbleiter-System EPC 4500-II
Klaus Gerwinsky, Wittinger Str. 11, 3100 Celle
Telefon (05141) 7007 Apparat 51, bis 16 Uhr

Sony-Audio-Mobil AMO 50/B mit Ausschnitt für TTS 2250/PUA 1500 S gesucht.
Hoffmann, Graupenerstr, 14, 8900 Augsburg,
Telefon (0821) 711167

Suche:
„The Fisher" Röhrengeräte: 800 C, 500 C, X-202 B, FM-200 B, SA 1000, 400 CX, X 100, X-100-B, MF 300, X-1000, FM-1000, FM-202 C, X-101-D.
Telefon (0431) 587168

Kaufe 1 Paar Braun L 810/1.
R. Henlschel, Einsteinstr. 4, 3212 Gronau

Suche gesammelte Schallplatten-Rezensionen der HiFi-Stereophonie, mindestens ab 1966. Auch Fotokopien.
Angebote an **Fritz H. Baumgartner,** Box 7600-Bonde, Oslo 2, erbeten.

Suche:
Sony 7055 A; 2 Bose 901; Marantz 6100, auch einzeln. Angebot mit Preisangabe.
Inge Gerlner, Kapuzinerstr. 13, 8000 München 2

Suche:
Klein & Hummel (Telewatt) Lautsprecher TX-4; JBL-C 53 m. LE-14 C; Heco B 220.
Telefon (0431) 587168

Suche Klipschhörner, neu o. gebr.
Telefon (0521) 446462

JECKLIN FLOAT gesucht.
Telefon (07071) 24274

Zubehör



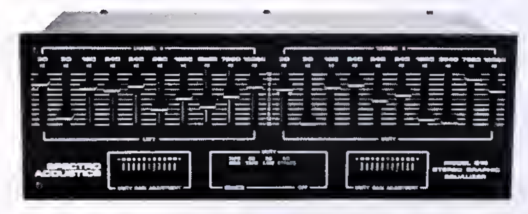
Burghard Röder
High Fidelity
Pollinger Str. 1
8000 München 70
Tel. 089/713513
McIntosh YAMAHA

Sound Guard
DM 39,50

Wenn Ihre Schallplatten in 20 Jahren noch so klingen sollen wie heute.

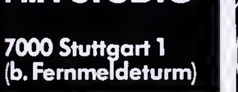
Ein Produkt aus der Weltraumforschung

SPECTRO ACOUSTICS
EQUALIZER MODELL 210



Klirrgrad kleiner als 0,05 %. IM-Verzerrung kleiner als 0,0075 %.
Fremdspannungsabstand 90 db.
Auf Wunsch individuelles Einmessen in Ihrem Wohnraum mit Echtzeit-Analysator.







KIRCHHOFF
Frauenkopfstr. 22
Telefon 33 47 80

AccuPhase · Ampzilla · Audio Research · Backes & Müller · Grace · GAS · dbx · DB Systems · Dahlquist · Orpheus · Futterman · Phonogen · Linn Sondek · Tangent · Sequerra · Soundscraftsmen · Yamaha · Phase Linear

Earotics die meisten Wörterbücher definieren „Qualität" als ein „Grad der Güte". Aus dem reichhaltigen Angebot des Weltmarktes führen wir Produkte bei denen der Begriff „Qualität" neu relativiert werden muß. In unserem Studio können Sie diese Produkte unter Wohnraumbedingungen vergleichen. Da wir uns für Ihre Beratung sehr viel Zeit nehmen wollen, bitten wir – wenn möglich – um eine schriftliche Terminanfrage. Für alle die nicht kommen können gibt es gegen eine Schutzgebühr von DM 2.– (in Briefmarken) die bei Kauf verrechnet wird, unseren reichhaltigen Katalog.

Mit freundlichen Grüßen

AUDIOCRAFT-DESIGN
Thielallee 6a
1000 Berlin 33 (Dahlem)
Tel. 8 32 44 02 ab 18.00 Uhr

Exklusivvertrieb für Europa die Alternative: **Julius Futterman** Röhrenendstufe 2 × 100 Watt der Rolls Royce unter den Endstufen. Klanglich über jeden Verdacht erhaben.

·ADC · Decca · Denon · Empire · Fidelity Research · Grado · Micro · Micro Acoustics · Ortofon · Pickering · Sonus · Stanton · Supex · Win

... durch die Verwendung eines hochwertigen Abtastsystems wird die Wiedergabe Ihrer Anlage mit verhältnismäßig geringem Aufwand entscheidend verbessert. Gönnen Sie sich und Ihrer Anlage diese Verbesserung. Wir führen fast alle auf dem Weltmarkt angebotenen Systeme sowie die dazugehörigen Ersatznadeln zu günstigen Preisen. Gegen Rückporto senden wir Ihnen gerne unsere Liste 51 zu.

AUDIOCRAFT-DESIGN
Thielallee 6a 1000 Berlin 33

HI-FI-GERÄTE-TIEFST-PREISE
ACCUPHASE – AIWA – AKAI – AKG – ALTEC – BEYER – BOSE – CANTON – DENON – DUAL – HECO – K + H – KENWOOD – KIRKSAETER – KOSS – LUXMAN – MAGNAT – MARANTZ – NAKAMICHI – NIKKO – OHM – PIONEER – QUAD – REVOX – SANSUI – SANYO – SHARP – SONY – SOUNDSCRAFTSMAN – SUMMIT – TECHNICS – THORENS – TOSHIBA – TRANSONIC – LIFE – UHER u. a.
Nur neue originalverp. Geräte mit Garantie. Detaillierte Anfragen erbeten an:
Albrecht-electronic, Barer Str. 46, 8000 München 40,
Telefon (089) 287367

---

schilling hifi
Ing. W Schilling
1 Berlin 21
Beusselstr. 71 Tel. 3925829

Anzeigenschluß für Kleinanzeigen

März-Ausgabe	31. Januar 1977
April-Ausgabe	28. Februar 1977

Wir bitten, diese Termine zu beachten.

JORDAN WATTS HIGH FIDELITY LOUDSPEAKER MADE IN ENGLAND

IHR PARTNER
in Süddeutschland
Direktimport
Sofortlieferung
Vollservice, Beratung



Breitband 20 - 20000 Hz
Metallmembrane
15/30 Watt, 4/8/16 Ohm
Maße: 172 x 153 x 65 mm
Hifi n. Maß v. 15 - 120 W
Informationsmaterial kostenlos

GENERALVERTRIEB SÜDD. · R. ACHENBACH · BUSSARDSTRASSE 48 · 7030 BÖBLINGEN · TEL. (0 70 31) 27 10 18

HiFi-Spezialitäten
wie SUPEX Tonabnehmer, HUNTINGTON Übertrager und sonst. Spitzenklasse-Komponenten preisgünstig. Infos gegen 30 Pf Rückporto von:
Telefon (030) 3313922
Wilhelmstraße 1, 1000 Berlin 2

SHURE®
Tonabnehmer und Einschübe zu den **günstigsten Preisen.** Andere Fabrikate ebenfalls am Lager. Liste anfordern: **Musicladen** Abt. HS 4713, B.-Hövel, Tirpitzstr. 6

Spinett
Cembali, Clavicord, Hammerflügel zum Selbstbau und fertig von Hengel, Paris, ab DM 1190,–.
Prospekt: **E. Fresen Hi 2,**
Klugstraße 29, 8000 München 19

Warum bauen Sie sich Ihre Verstärker nicht einfach selber? Z. B. 2 x 220 Watt Sinus Endstufe komplett mit Spezial-Netzteil nur DM 396,–. Fordern Sie Unterlagen!
AUDIO TECHNIK,
49 Herford, Postfach 158,
Herstellung und Vertrieb elektroakustischer Spezialeinrichtungen

---

Neue HiFi-Stereo-Geräte, aus laufender und früherer Fertigung, äußerst preisgünstig. Versand. Liste anfordern!
Stereophon HiFi-Studio Ing.-Büro,
Postfach 7446, 4400 Münster

Bestellschein für Kleinanzeigen

HiFi-Stereophonie
Verlag G. Braun · Postfach 1709 · 7500 Karlsruhe 1

Veröffentlichen Sie nachstehenden Text in der nächsterreichbaren Ausgabe

Der Verlag wird versuchen Ihre Anzeige in der von Ihnen gewünschten Ausgabe zu placieren. Aus terminlichen wie auch technischen Gründen ist es durchaus möglich, daß die Veröffentlichung sich um eine Ausgabe verzögert.

Ohne Größenangabe wird der Text hintereinander nach effektiver Höhe abgesetzt. Für Fehler infolge undeutlicher Niederschriften übernimmt der Verlag keine Haftung für die Richtigkeit der Wiedergabe. **Bitte schreiben Sie deshalb mit Schreibmaschine oder in Druckschrift.**

Anzeigentext:

____

____

____

____

____

____

____

Preise für Kleinanzeigen:	mm-Preis
Stellengesuche	DM 1,50
Verkauf, Kaufgesuche	DM 2,00
Werbung, Stellenangebote	DM 2,20
Chiffregebühr	DM 3,–

Erfüllungsort und Gerichtsstand ist für beide Teile der Verlagsort
Auf sämtliche Preise wird die gesetzliche Mehrwertsteuer erhoben.

Name: ______________________

Straße: ______________________

Ort: ______________________
Postleitzahl

Die phantastische Orgel zum Selbstbauen

Jetzt gibt es das völlig neue Orgel-Selbstbau-System für alle echten Klangmagier. – Mehr Zeit fur's Klange-Zaubern durch absolut sicheren Elektronikaufbau. Marchenhaft und farbig zeigt unser Katalog alles über musikalische Freizeitgestaltung und elektronische Klangmagie. Wer ihn jetzt bestellt, hat ihn sicher



musikelektronik
Markusstr. 12 · 8752 Schollkrippen
Kto 240 071 704 Sparkasse Alzenau Zweigstelle Schollkrippen

Quadrophonie-Total, Quadro-Tonbänder, von Pop bis Klassik, auch Dolby! Stereo-Bänder liefern wir auch. Unterlagen erhalten Sie nur von:
Klaus Schaefer, Versand von Tonträgern, Box 370231, D-8000 München 37

ANTENNEN
UKW-Stereo Hochleistungsantennen, elektronische LMK-Antennen für höchste Leistung, Fernsehantennen, Antennen-Rotore, sowie alles Montagezubehör. Katalog mit vielen Tips zum Selbstmontieren gegen 70 Pf in Briefmarken.

HI-FI-LAUTSPRECHER
Boxen, Schallwände zum Einbau in Möbel, Einbauchassis usw. zu absoluten Tiefstpreisen. Farbprospekt gegen 60 Pf in Briefmarken.
M. Mattern,
Antennen & Lautsprecherversand, Postfach 8207, 7050 Waiblingen

RADFORD
legendarische Audio-Qualität!!
Wir liefern das ganze Programm z. B.: ZD 22, ZD 25 (H), HD 250, ZD 50, ZD 100, ZD 200, Tuner FMT 5, Lautsprecher, fertig gebaut oder in Bausteine. Meßgeräte für anspruchsvolle Techniker.
Prospekte: **Fa. METRONICS,**
Utrechtsedwarsstraat 136–138,
Amsterdam Centrum,
Telefon (020) 235772,
nach 18.00 Uhr (020) 245003.
Geöffnet 11.00–18.00 Uhr.

Neueröffnung
DIE-HIFI-ECKE präsentiert eine Auswahl internationaler Spitzenfabrikate. Neutrale Beratung, reelle Preise. Bis zu 5 Jahren Vollgarantie.
Inh. Harry Reeb, Hochfeld/Ecke Sedanstr., 4100 Duisburg 1,
Telefon (0203) 65578

Elektronische Frequenzweiche TX-4600 F
prof. Ausführung, wahlweise 2- oder 3-Weg, beliebige Übergangsfrequenzen, Preis: unter DM 500,–.
AUDIO TECHNIK, Postfach 158, 4900 Herford

HiFi-Stereo-Versand bietet an:
Neue, originalverpackte HiFi-Geräte internationaler Hersteller mit Garantie. Wir möchten Ihnen zeigen, wie preiswert heute selbst Spitzenfabrikate sein können. Fordern Sie unsere neue Preisliste I/77 gegen Rückporto (50 Pf) an.
Toni Thissen, Kastanienweg 7, 5372 Schleiden-Gemünd

Nur für Liebhaber
führen wir eine kleine Selektion von direktgeschnittenen Schallplatten (nicht nur von Sheffield) mit 33 RPM und 45 RPM (!) sowie diverse Platten mit besonderen Aufnahmetechniken. Eine ausführliche Liste senden wir Ihnen gegen Rückporto zu.
Audiocraft-Design,
Thielallee 6a, 1000 Berlin 33



hifi wünsche
bärenschanzstraße 8
8500 nürnberg
tel. 0911-262601 und 262603

hifi-Sonderpreise
B & O, Sonab, **Tandberg,** Denon, **Pioneer,** Quad, **Ohm,** Jamo, **Rotel,** Sansui, **Sony,** Transcriptors, **Harmon,** JBL, **Marantz,** Altec, **Akai,** usw. usw. Laufend Sonderangebote. Bitte nur detail. Anfr.; Freiumschlag beil. (B & O, Sonab: **1 Jahr Vollgarantie** ohne Werksgarantie).

HIFI-MINIPREISE
B & O – SONAB – TANDBERG – REVOX – SCANSOUND – THORENS – CANTON – PIONEER – JBL – SONY
Fabrikneue Ware ab Lager per Vorauskasse oder Nachnahme mit Werksgarantie (B & O / JBL / SONAB, 1 Jahr Vollgarantie ohne Werkgarantie). Bitte nur detaillierte Anfragen an:
THOMAS-ELECTRONIC Abt. 11,
2083 Halstenbek, Holstenstraße 18, Telefon (04101) 41652 und 45591

PIEZOELEKTRISCHER HOCHTÖNER
Neue Technologie ermöglicht sensationelle technische Daten:

Frequenzgang: 4000–27 000 Hz ± 2,5 dB
Sinusbelastbarkeit: 35 V (153 Watt, 8 Ω)
Betriebsleistung: 1 Watt, 8 Ω
Keine Frequenzweiche nötig; der Impedanzverlauf ermöglicht Einsatz ohne Weiche.
Universelle Anwendung: Diskotheken, p.a.-Anlagen und HiFi-Stereoanlagen.
Stückpreis nur DM 49,– inkl. Porto u. Verpackung. Bezahlung durch Nachnahme oder Vorausscheck.
Wiederverkäufer fordern bitte unsere Nettopreisliste an.

HOWITZVEJ 49 2000 KOPENHAGEN F. DÄNEMARK **audiophil**

High Fidelity-Fachhändler

Aachen

Optimales Hören mit RS

HEILIGER+KLEUTGENS
HiFi STEREO STUDIO AACHEN
Kapuzinergraben 2 am Theater
Ruf: 21041/42/43



Antwerpen



Turnhoutse Baan, 37
Borgerhout (Antwerpen)
Tel.: 03.35 40 47

HiFi-Studio

Alle vooraanstaande merken invoorraad en aangesloten voor demonstratie.
Onze deskundige HiFi adviseurs (dhfi) bieden U, uit onze overvloedige keuze van hoogwaardige apparatuur, de installatie, persoonlijk voor U bestemd!

Augsburg

HiFi-Stereofonie
HiFi-Quadrofonie
Ernst Holme
Das Haus für gute Elektrogeräte
Augsburg · Prinzregentenstraße 7
Kundenparkplätze im Hof

Basel

RS Stereo- und Quadrofonie perfekt.



FOTO KINO RADIO TV HI-FI
Elisabethenanlage 9
CH-4002 Basel
Telefon 061 224166

Führend in Auswahl Beratung, Service und Preis

CH-4058 Basel, Claraplatz 1
CH-4053 Basel, Gundeli-Park
CH-4123 Allschwil, Einkaufs-Paradies

Gewusst wo

dhfi-TESTSCHALLPLATTEN

Nr. 1 Einführung in die HiFi-Stereo-phonie
Nr. 2 Hörtest- und Meßplatte
Nr. 3 Lautsprechertestplatte
Nr. 4 Orchesterinstrumente heute und zur Barockzeit
Nr. 5 Was ist eine gute Stereo-Aufnahme?

DM 22,– + Porto je Platte

Verlag G. Braun, Karlsruhe

Bamberg

WIR BERATEN SIE RICHTIG

Elektro Bär

Anerkannter High-Fidelity Fachhändler



dhfi

1. HI FI-Stereo-Studio Bambergs

Lange Straße 13, Telefon 25112

Bayreuth

RS Stereo- und Quadrofonie perfekt

DAS HiFi STUDIO

HARTMUT PFANNMÜLLER

8580 Bayreuth, Am Josephsplatz
Tel. (0921) 64988

Berlin

RS paßt überall hin, wo HiFi gehört wird

hifi – stereo – foto – kino
cassettenrecorder ·

foto + ton

1 berlin 61 – gneisenaustraße 91
ruf 6915553



stereo center

günter richter
berlin 41 · niedstraße 22
ecke friedrich-wilhelm-platz

8522080

Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi

Wenn Sie das Besondere wünschen, dann



BERLINER FERNSEH-FUNK
und TON-TECHNIK

1 BERLIN 30 · NÜRNBERGER STR. 53
RUF 24 80 20

Wer wirbt
wird nicht vergessen

Wir

... führen Markenfabrikate großer deutscher und internationaler Hersteller.

... heben in Berlin die längste Erfahrung mit der



McIntosh	Peerless	Lenco
Harman	Klein & Hum-	Micro
Kardon	mel	Shure
Onkyo	Lansing	Ortofon
Toshiba	Heco	Grado
Pioneer	Summit	Empire
Sony	Hilton-Sound	EMT
Braun	Canton	SME
Sonab	AR	Rabco
Tandberg	Audio Living	Jecklin
B & O	Bose	Stax
Marantz	Maxell	Koss
Scott	Kenwood	AKG
Fisher	u. a.	Revox
Sansui		Teac
National	Anerkannter High Fidelity Fachhändler dhfi	Akai
Kirksaeter		Uher
Dual		Advent
Thorens	Mitglied der Euro-HiFi-Marketing	Sennheiser
Garrard	EU	Beyer

wer überlegt, wählt überlegen

EHG

HiFi-Stereo-Studio

Elektro-Handelsgesellschaft

1 Berlin 31,
Hohenzollerndamm 174-177
Telefon 87 03 11

Die High Fidelity kennt viele Namen.
unter anderem:

Ohm REVOX ESS
SONY JECKLIN
audio research
TEAC Phase Linear
INFINITY dbx SAE
BRAUN McIntosh KLIPSCH
DECCA THORENS
SHERWOOD Transcriptor
marantz IMF
Crown BOSE
harman kardon JENSEN





ONKYO B&W
KENWOOD JBL

Einer steht für alle:

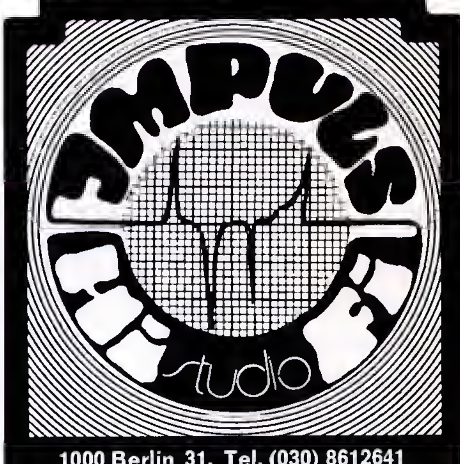


Wir wollen, daß Sie mehr hören.

1 Berlin 31 · Prinzregentenstr. 90
030 · 853 40 40

1 Berlin 20 · Adamstraße 8
030 · 361 60 36

SANYO Hifi-Favoriten zum kleinen Preis



1000 Berlin 31, Tel. (030) 8612641
Brandenburgische Straße 75
und
7580 Bühl, Telefon (07223) 21982
Hauptstraße 80 / 1. Etage





SANYO qualitativ tonangebend



Geschulte HiFi-Spezialisten. Großauswahl internationaler Marken

in Berlin:

★ **Kurfürstendamm 26a** (neben BerlinPalast)

★ **Wegerthaus,** Potsdamer, Ecke Kurfürstenstraße

★ **Tempelhofer Damm 147** (U-Bhf. Alt-Tempelhof)

in Hamburg:

★ **Spitaler Straße 9** (Fußgängerzentrum am Hauptbahnhof)

Wir möchten Sie besser beraten





Spiegelreflex - Fachgeschäft

unsere HiFi-Stereo-Fachberater empfehlen:
● McIntosh ● Marantz ● Thorens ● Scott ● Kenwood ● Braun ● National ● Goodmans ● B & O ● Pioneer ● Akai ● Heco ● Revox ● Dual ● Wharfedale ● Lenco ● Leak ● Shure ● Stax ● SME ● Quad ● Servo - Sound ● Sennheiser ● Sony ● Uher ● AKG ● MB ● Scotch ● BASF ● Elac ● Sonab ●

Modernes HiFi-Studio ● erstklassiger Service ● größte Auswahl Berlins

FOTO – KINO WIESENHAVERN
1 BERLIN 15 KURFÜRSTENDAMM 37 030/8838047
2 HAMBURG 1 MÖNCKEBERGSTRASSE 11 040/3366[illegible]

Böblingen

Das »STUDIO« der preiswerten



703 Böblingen
Tübinger Straße 4

Bremen

RS HiFi-Stereo in Vollendung



Ostertorsteinweg 87 28 Bremen

Große Auswahl internationaler Modelle
Fachmännische Beratung und Planung



Bahnhofstr./Ecke Breitenweg, Tel. 31 04 46
Anerkannter HiFi-Fachberater dhfi

Dachau

RS Stereo- und Quadrofonie perfekt

hifi-studio matting

HiFi-Stereo- Anlagen · Radio-TV

Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi
Karlsfeld, Gartenstr. 36, Telefon 9 11 06

Darmstadt

Hochwertigste HiFi-Komponenten schätzen unsere Kunden. Gern helfen wir Ihnen dabei, die für Sie richtige Musikanlage herauszufinden. Stellen Sie uns auf die Probe – wir stehen Ihnen Rede und Antwort.

Ludger Kuhl
Heinrichstraße 111
Telefon (06151) 45012
6100 Darmstadt

Dortmund

Wenn Ihr Hobby Musik ist, dann sollten Sie mit unseren Fachverkäufern sprechen, denn deren Hobby ist auch Ihres.

TV Radio Hi-Fi
Quadro-Studios
Reschke KG

Großauswahl, in 4 Studios

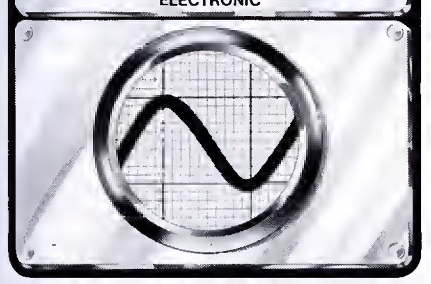
finden Sie preisgerechte und qualitätsbewußte Anlagen von DM 298,- bis 15 000,- kompl. Wir reparieren alle intern. Geräte in unserer Meisterwerkstatt.

Reschke, Dortmund, Hohe Straße 21a

Düsseldorf

Brandenburger führt heute die HiFi-Perfektion von morgen.

brandenburger
ELECTRONIC



4000 Düsseldorf 1 · Steinstr. 27 · Tel. 0211/320705

...führend
in der Unterhaltungs-Elektronik
FUNKHAUS
evertz
6 HiFi-Studios
Erstes Studio für Audiovision
FUNKHAUS
evertz
4000 Düsseldorf
Königsallee 63-65 · Tel. 37 07 37
Bitte fordern Sie unseren HiFi-Report (Aktuelle Information aus der Unterhaltungs-Elektronik) schriftlich an.



Urd Walter
High Fidelity Technik

Für Leute
die hören können.
(und rechnen)

Friedrich-Ebert-Straße 20
4000 Düsseldorf

SANYO Hifi-Favoriten zum kleinen Preis





Wir bieten HiFi-Geräte international

Wir beraten Sie richtig
Wir montieren Ihre HiFi-Anlage
Wir sorgen für guten Service
Wir verkaufen zu reellen Preisen

Darum: Ihre HiFi-Stereo-Anlage steht bei uns!

in Düsseldorf, Stresemannstraße 39-41
Tel. 36 29 70



tv-stereo-studio
inh. gerh. konopatzki
fachberatung - planung
große auswahl
4000 düsseldorf-nord
nordstraße 96
telefon 483636



KÜRTEN
Studios für
Hi-Fi-Stereotechnik
Düsseldorf
Schadowstr. 78 Tel. 35 03 11

Essen

RS - HiFi Stereo Sound

studio 3
th. keppler
- hifi stereo
- elektroakustik
- orchester-elektronik
- planung
  u. bau von discotheken

43 ESSEN 1
Isenbergstr. 32, Tel. 787349

Wir führen Electro-Voice



KUKLINSKI & GOERGEN

30 Jahre Erfahrung bürgen für

GUTE BERATUNG
ERSTE QUALITÄT
BESTEN SERVICE

In unseren Studios finden Sie auch:
Accuphase-Kensonic, AT, Bose, B & W, Coral, Deutsch, IMF, Keef & Hardly, Sansui, Yamaha, u. v. a.

43 ESSEN 1, im Haus der Technik
Hallestraße 1
Verkauf: 0201/223428 · Service 224613

---

topsound

Das Fachgeschäft für internationale HiFi-Stereophonie, im Herzen des Ruhrgebiets.

43 Essen, Freiheit 1
Ecke Rellinghauser Str.
Gegenüber Südausgang Hauptbahnhof
☎ 0201/224932

Fürth

RS - Boxen für optimales Hören

Planung · Beratung · Vorführung
Verkauf · Service
Radio-Pruy GmbH



851 Fürth Freiheit 2 u.
Rudolf-Breitscheid-Str. 2
1.Etage, Telefon 77 16 92

Frankfurt

RADIO DORNBUSCH

HI-FI-STEREO-STUDIOS
Anerkennter High-Fidelity Fachhändler dhfi

Individuelle Beratung. Günstige Preise
Zuverlässiger Service
Autorisierter AKAI-Händler u. -Kundendienststelle

6000 BERGEN ENKHEIM,
Hessen-Center, mit Zentralwerkstatt (06194) 31055
6078 NEU ISENBURG,
Isenburg-Zentrum-Ost, Tel. (06102) 37571

---

main radio

Frankfurts größte und modernste



HiFi-Stereo-Studios

main radio das große Fachgeschäft für hochwertige Hifi-Stereo u. Quadro Anlagen. Sie finden bei main radio, Kaiserstraße 40, Main-Taunus-Zentrum, Nordweststadt Zentrum in 7 Studios eine umfassende Auswahl des internationalen HiFi-Stereo u. Quadro Angebotes.
main radio garantiert fachmännische Beratung. Montage und Service und den einmaligen 2-Wochen-Umtausch-Service. Bis 5 Jahre Vollgarantie. – Tel. 251096

Frankfurts HiFi-Spezialist

main radio

Radio Diehl



Zeil 85 mit Studio Holzgraben 5
Kaiserstr. 5 und Opernplatz 2
Sammel-Nr. 20061
Ffm.-Höchst, Königsteiner Str.17
Telefon 301041

Radio Diehl



Horst Nowak

Hi-Fi-Stereo
für
Musikliebhaber

6000 Frankfurt/M.
Neue Kräme 29
Sandhofpassage
Telefon 287928



Wir laden Sie ein zu einem unverbindlichen Besuch.
Wir haben noch Zeit für Sie.

ullmann HiFi
Eschersheimer Landstr./Ecke Hansaallee
6 Frankfurt am Main · Telefon 555471

Freiburg



Lauber

Radio-
Fernseh-Zentrum
Hifi-Stereo-Studio
Meister-Service

Bertoldstraße 18–20
Telefon 31288



Autorisierte Vertragswerkstatt für namhafte HiFi-Geräte.

Objektive Beratung

78 Freiburg, Sautierstr. 46
Telefon 0761/508804

75 Karlsruhe 1, Mathystr. 28
Telefon 0721/816127

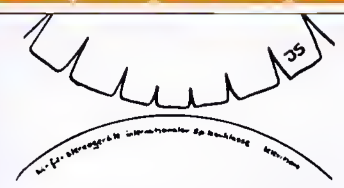
Gießen

RS Exclusiver HiFi-Stereo-Sound

hi-fi studio
schäfer+blank
63 Giessen
Friedrichstr.5
Tel. 0641-74959

Hamburg

heute so aktuell wie morgen und übermorgen



unsere stärke – ihr Gewinn
erstklassiger beratungsservice
und individueller fachverkauf
in freundlicher atmosphäre

jürgen schindler

2 hh 13, werderstr. 52, tel. 4104812

Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi

DEKA-RADIO

STUDIO FÜR HIGH FIDELITY
BERATUNG
EINRICHTUNG
SERVICE
2000 HAMBURG 52
WAITZSTRASSE 20
TELEFON 893387

Hi-Fi STUDIO 70

Spezialist für hochwertige
HI-FI-Anlagen

eigene autorisierte Kunden-
dienstwerkstatt für Onkyo,
Dokorder, Scott, JBL,
Harman Kardon, Teac
Hans Deutsch
sowie alle HI-FI-Fabrikate
Reparaturdauer 1/2 Tag

2000 HAMBURG-EILBEK
Kantstraße 4–6, Telefon 207010
Ecke Wandsbeker Chaussee



---

hifi studio bei der uni

H. J. Appell, 2000 Hamburg 13,
Schlüterstr. 54a, Tel. 040/4105433

Entgegen zunehmender Massenvermarktung bieten wir:

1. eine von Einkaufsvorteilen unabhängige Geräteselektion,
2. echte A–B-Vergleiche unter absolut gleichen Bedingungen für alle Testobjekte,
3. alle Vorführungen finden unter Berücksichtigung hörphysiologischer Aspekte statt,
4. die Möglichkeit in Norddeutschland Elektronik und Lautsprecher der absoluten HiFi-Spitzenklasse in einer Vielzahl zu vergleichen.

HIFI STUDIO LOKSTEDT

Norbert Braasch, 2000 Hamburg 54
Münsterstr. 40, Tel. 040/567343

SANYO Hifi-Favoriten zum kleinen Preis

HIFI-SB · INTERNATIONALER SCHALLPLATTENMARKT
HIFI-HOBBY-MARKT · HIFI-FLOH-MARKT · HIFI-STUDIOS

SCHAULANDT

2 Hamburg 36
Gänsemarkt 35 · Tel.: 34 50 01

Zugreifpreise

Akai, Allison, Altec, Arcus, Bose, Braun, Clarion, Canton, Coral, Dokorder, Denon, dbx, Dual, Epicure, Goodmans, Hitachi, Heco, Harman Kardon, Isophon, Jecklin, JBL, KM, Kenwood, Klipsch, Koss, Lenco, Leak, LOG, Luxman, Magnat, Marantz, Micro, Nakamichi, National-Technics, JVC Nivico, Onkyo, Ortofon, Pioneer, Quad, Rank Arena, Revox, Rotel, Scott, Scope, Sonab, Sony, Shure, Superscope, SME, Steintron, Soundcraftsman, Tandberg, Teac, Thorens, Wharfedale u. a.

Centrum für High Fidelity

2 Hamburg-Poppenbüttel
Alstertal-Einkaufszentrum
Tel.: 6 02 22 20

---

hifi-reparatur-zentrum hamburg

autorisierte vertragswerkstatt

JBL für JVC NIVICO

TEAC ONKYO
harman/kardon
KENWOOD

sowie
alle hifi-fabrikate
diplom-meister-betrieb
und - reparaturdauer 1 tag -
bei uns eine selbstverständlichkeit

jürgen schindler

2 hh 13, werderstr. 52, tel. 4104812

---

otto elfeldt
hamburg-rotherbaum
feldbrunnenstraße 5
telefon 41 83 83 · 41 84 00
stereo hifi anlagen



hifi stereo anlagen

STEINWAY HAUS

2 Hamburg 36 · Colonnaden 29
Ruf: 34917218

NEU!

»STEREO BUDE«



im Uni-Viertel
Grindelallee 17 neben „LOGO"
Telefon 45 35 85
KLEIN aber OHO!



Geschulte
HiFi-Spezialisten.
Großauswahl
internationaler Marken

in Hamburg:

★ **Spitaler Straße 9** (Fußgängerzentrum am Hauptbahnhof)

in Berlin:

★ **Kurfürstendamm 26a** (neben BerlinPalast)

★ **Wegerthaus**, Potsdamer, Ecke Kurfürstenstraße

★ **Tempelhofer Damm 147** (U-Bhf. Alt-Tempelhof)

Wir möchten Sie besser beraten

Hannover

Kritische Hörer wählen

ELAWAT



HiFi-Studio
Anlagen nach Maß

Ingenieur-Büro für Elektroakustik
Hansjürgen Watermann, Ruf 32 25 55
Hannover, City-Passage am Bahnhof

Hi-Fi-Stereo-Center
Peter Schrödter
3 Hannover 1
Am Schiffgraben 19
Helvetia-Haus, Ruf 05 11 / 32 04 84
Unser großes Angebot führender Marken können Sie in unserem bestens ausgestatteten HiFi-Studio sehen und hören.
Studio für Farbfernsehen



uni-audio
hi-fi-studio
anerkannte hi-fi-fachberater dhfi
oberstraße 16/ecke wilh.-busch-str.
3000 hannover 1 ☎ 0511-713786

Heidelberg



INTERNATIONALE
STEREO-AUSWAHL
10 Jahre HiFi-ERFAHRUNG
VOLLGARANTIE
Arbeitszeit und Teile kostenlos.
! Hart kalkulierte Preise !
ca. 50 Stereoanlagen inkl. Kompaktanlagen
ca. 50 Boxen – vorführbereit
Bevor Sie sich entscheiden sollten Sie uns unbedingt besuchen.
R. STRUZINA
6902 Heidbg.-Sandhausen
Poststr. 1 (Hinter der Post)
Nähe neues Rathaus

Heilbronn

Stereo-Studio
siehe Neckarsulm

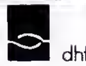
Hilden/Rhein

HiFi-Stereo-Fachberatung
Funkberater
Radio Knieper
401 Hilden (Rhein)
Mittelstraße 21 · Ruf 2038

Karlsruhe

RS sorgt für den guten Ton
TV Hi-Fi Stereo TV Hi-Fi Stereo
TV-Hi-Fi Center
DAVIES Export - Import - Waren aller Art GmbH. · Ladencenter Kußmaulstraße / Heinrich-Köhler-Pl. · Telefon 71878/71993
Anlagen nach Maß · Anerkannter HiFi-Fachberater · Perfekter HiFi-Kundendienst mit modernsten HiFi-Meßgeräten
TV Hi-Fi Stereo TV Hi-Fi Stereo



Anerkannter High-Fidelity Fachberater

dhfi

HiFi-STUDIO KÜHL
Anerkannter HiFi-Fachberater dhfi

OPTIMAL ABGESTIMMTE HIGH-FIDELITY-ANLAGEN
7500 Karlsruhe 1
Yorckstr. 53a, Tel.: 07 21/59 39 96

Kiel

Das Interessanteste Internationale HiFi-Programm in 5 Studios
Kihr-Goebel
Im Mittelpunkt Kiels-Alter Markt
Ruf 92092

Köln

Nr. 1
In der Leistung.
Im Preis.
In der Auswahl.
SATURN
HiFi-Studios führend in Europa
5 Köln 1, Hansaring 91

Lahr

LICHTENBERG


Lohr - Marktstr. 10 - Tel. 07821/22947

Leonberg



Linz/Donau

bräuer & weineck KG
A 4020 Linz, Spittelwiese 5–11
Telefon 07222/27 803, 23 095
HiFi-Studios, 30 Weltmarken
Generalvertretungen: BOSE
Interaudio, Studiocraft (USA)

Mannheim

RS immer da wo Stereofonie gehört wird

Autorisierte Vertragswerkstatt für namhafte HiFi Geräte z. B. BRAUN Technics
Über 10 Jahre HiFi Erfahrung

HIFI ELECTRONIC SCHAAF

6800 MA 1 · Rheinhäuserstr. 54 · Tel. 0621/403254

stereo-tv-electronic
1 am tattersall
2 am marktplatz

stereo-tv-electronic — am Tattersall, Schwetzinger Str. 5, Telefon (0621) 102310 — am Marktplatz, G 2, 7, Telefon (0621) 102350
Reparatur und Verkauf aller HiFi-Spitzenfabrikate in eigener Fachwerkstatt

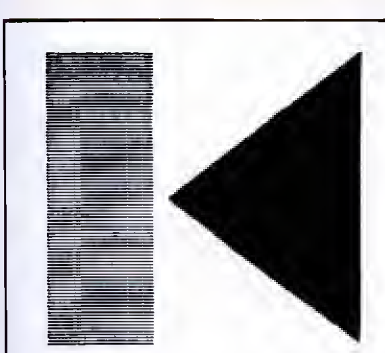
HiFi
tonstudio mannheim
STEREO—VIDEO
68 Mannheim, Q 5, 4
Tel. 0621/101353

Marburg/L



Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi
Universitätsstr. (Fronhof) Tel. 23305

Mönchengladb.



STEINMANN
Studios für Hi-Fi-Stereotechnik
Mönchengladbach
Hindenburgstr. 55, Tel. 1 20 89

hifi-studio rheydt
GOTTSCHALK
limitenstraße gegenüber atlantis

Mülheim/Ruhr

RS -Boxen die sich dem Stil der Wohnung anpassen

bernd melcher
ihr fachgeschäft in der atadtmitte
mülheim/ruhr, friedr.-ebert-str. 6
telefon 0208/380391
internationale geräte für jeden anspruch
preiswerte anlagen, sonderangebote

München

RS kennt keine Plazierungsprobleme



bevor man irgendwo irgendwas kauft - egger-angebote erkunden !
elektro-egger
8 münchen 60
gleichmannstraße 10 · tel. 883058
883059, 886711, 886712

LINDBERG
HiFi-Stereo International
Sie hören und sehen die international führenden HiFi-Stereo-Markengeräte. Erst diese Auswahl ermöglicht die beste Wahl. LINDBERG's erfahrene HiFi-Spezialisten informieren Sie gründlich. Angenehme Teilzahlung.
LINDBERG
HiFi-Studios: München
Sonnenstr. 15 und Kaufingerstr. 8

hifi- studio hom
München 12 Bergmannstr. 35
50 32 89 / 50 71 47



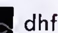
DAS HAUS FÜR **HIFI** STEREOPHONIE
MÜNCHEN · SONNENSTRASSE 20 · TEL 591527

RADIO-RIM hi-fi
Markengeräte der führenden HiFi-Hersteller finden Sie in unseren 4 HiFi-Studios. Zu Preisen, bei denen sich auch der weiteste Weg lohnt!
Bayerstr. 25 (an der U-Bahn-Baustelle am Hauptbahnhof)
Theatinerstr. 17
(Theatiner-Boulevard)
Tel. (089) *55 72 21, *55 81 31

STUDIO 3
E. Ernstberger KG
Spezialgeschäft für HiFi-Stereophonie und Audiovisuelle Anlagen
8 München 40
Kaiserstr. 61 - Tel. 349146

RADIO SCHÜTZE
tut was für seine Kunden
Der Beweis: Wir bauen jede HiFi-Anlage, die Sie bei uns ausgesucht haben, erst mal zum „Probehören" zuhause auf. Auch das feinste Gehör kann sich irren . . .
München, Sonnenstr. 33, Ruf 557722

Neckarsulm

Stereo-Studio
NECKARSULM
Helga Nieschmidt
Schindlerstraße 2
Telefon (07132) 37509
7107 Neckarsulm
Anerkannter Fachberater  dhfi

Neuss

Urd Walter
High Fidelity Technik

Für Leute
die hören können.
(und rechnen)

An der Obererft 18, **4040 Neuss,**
Telefon (02101) 42191, zwischen
Stadthalle und Finanzamt

Nürnberg



Planung
Beratung
Vorführung
Verkauf
Service

RADIO-ADLER
Nürnberg, Josephsplatz 8
Tel. 20 46 27



Hifi-Stereo

Nürnbergs individuelles HiFi-Studio
präsentiert
eine Auswahl internationaler
Spitzenfabrikate

● Neutrale Fachberatung ●
Hart kalkulierte Preise

WGS-Hifi-Box

Scheurlstr. 15, 8500 Nürnberg, Ruf (0911) 467696
NÄHE MARIENTUNNEL

Oldenburg

RS - HiFi Lautsprecher



ripken & ripken
hifi · studios

290 Oldenburg achternstr. 18
0441/14089

294 Wilhelmshaven marktstr. 58
04421/25786

- Großausw. v. Spitzenfabrikaten
- 3 große Vorführstudios
- preiswert durch Großeinkauf
- 3 Jahre Vollgarantie
- Meisterwerkstatt

SANYO optimale Technologie, optimales Design

Rastatt

RS gehört zum guten Ton

Ihr Funkberater
Radio - Fernsehen - Elektro -
WETZEL
Dipl.-Ing.
Poststraße 17 Tel. 3 21 84

Saarbrücken

RS - Stereo- Quadro Sound

1963 **13 Jahre** 1976
High Fidelity
in Saarbrücken

Herstellung elektronischer
Spezialerzeugnisse
Ionenlautsprecher

Otto Braun
High Fidelity-Studio
66 Saarbrücken
Futterstr. 16
Telefon 3 42 74 Telefon 5 32 54

saraphon
hifi-studio
für anspruchsvolle Musikfreunde

- internationale Spitzenfabrikate
- individuelle Beratung
- Testanschluß in Ihrem Heim
- auf Wunsch, fachgerechter Möbeleinbau

saraphon
Schallplattenhaus GmbH
66 Saarbrücken 3
Dudweiler Str. 24
TEL: 0681 - 3 10 07 / 08

Siegen

RS - problemlose Aufstellung



Schweinfurt

RS für HiFi Freunde



Stuttgart

RS -Boxen die sich dem Stil der Wohnung anpassen

Das totale Erlebnis
der Musik



BARTH
Radio-Musik-Haus
7 Stuttgart 1, Rotebühlplatz 23
Tel. 62 33 41
714 Ludwigsburg, Solitudestr. 3
Tel. 23 139



im WOHNSTUDIO BECKER hören Sie endlich wie bei sich zu Hause!

IN RÄUMEN, DIE IN GRÖSSE UND DÄMPFUNG IHRER WOHNUNG NAHEKOMMEN, WO DIE LAUTSPRECHER SO STEHEN, WIE ES AUCH ZU HAUSE MÖGLICH IST. MIT GERÄTEN UND BERATUNG, DIE IHRE WÜNSCHE TREFFEN, AUCH IN DER HÖCHSTEN SPITZENKLASSE.

hifi wohnstudio BECKER

7 stuttgart 1, schloßstr. 60
tel. 0711–654789

mi–fr 10–18.30 uhr sa 10–14 uhr
zur ungestörten beratung:
mo + di nach terminvereinbarung

WÜRTTEMBERGS GRÖSSTES HIFI-STUDIO



7000 Stuttgart 1
Neckarstraße 88
Telefon (0711) 283358

4 HiFi-Studios auf 2 Etagen:

Radio electronic
Holzstr. 19, 7 Stuttgart 1, T. 0711/234052
zwischen Charlottenplatz u. Breuninger

Hifi-Studio
Lothar Lange
individuelle Beratung
optimale Vorführung
günstige Preise
7 Stuttgart 1
Urbanstraße 64
Fernspr. (0711) 293334

STEREO-STUDIO LÖSCH
Anerkannter HiFi-Fachberater dhfi
HiFi-Großauswahl in 2 Studios
Fachmännische Beratung
Bekannt guter Service
Reelle Preisgestaltung
7000 Stuttgart 70 (Degerloch)
Leinfeldener Str. 66, Tel. 0711/761358



Tamm

An der Autobahn Stuttgart-Heilbronn
Ausfahrt Ludwigsburg/Nord

Gaißer
hifi-studio tamm

2 Studios. Zum Musikhören müssen Sie weder Tontechniker noch Millionär sein.
Wir zeigen Ihnen gern, wie einfach Sie zu Ihrem Musikgenuß kommen.
7146 Tamm, Birkenstraße 11, Tel. (07141) 35501
Geöffnet:
Mo, Di, Do, Fr. 14–18.30 Uhr, Samstag 9-13 Uhr
Sonst nach Vereinbarung.

Tübingen

RS - HiFi · 6055 Hausen

Fachgeschäft für **HiFi-Stereophonie**
Fachmännische Beratung, große Auswahl, Einrichtung von Diskotheken

HiFi-Stereo-Studio Gerhard Kost
7400 Tübingen, Marktgasse 3
(beim Rathaus) Tel. 26750

Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi

VS-Villingen

MOTOFONIC

STEREO HIFI STUDIOS
Musikmarkt für Schallplatten
und Cassetten, Großauswahl,
VS-Villingen, Rietstraße 33
Ab März Klosterring 12, Tel. 55081



Wien

Hans Lurf

HIFI- und STEREOTECHNIK
Österreichs erfahrenst. Fachunternehmen
Generalrepräsentanz der Firmen:

AR inc.	SERVO-SOUND
CABASSE	SHURE, SME
LOWTHER	TDK
PIONEER	THORENS
QUAD	WHARFEDALE

Unbefangene Klangberatung in unseren Vorführräumen:
1010 Reichsratsstr. 17 Tel. 0222/427269
PIONEER - STUDIO

Schallplatten-Wiege
HiFi-Studio
Inh. Eldon W. Walli
Ladenstr. Wien 1, Graben 29a
Tel. 52 32 53, 52 64 51
Anerkannter Fachhändler dhfi



Wiesbaden

RS - Pöhler-Sound

HIFI-STUDIOS



6200 Wiesbaden · Kirchgasse 22
Telefon 06121/304116





Würzburg

tv hifi radio **WELS**
Würzburg, Sanderstr. 2 ☎50048

Wuppertal

auch da wo Akustikprobleme sind



HIFI....THELEN
56 wuppertal l
hochstraße 100
telefon 445679

atelier
für exklusive hifi-technik
und wohngestaltung

die elegantere art
musik zu hören

huter + dorbritz
westkotter strasse 9
5600 wuppertal 2
tel 0202 · 558047

Zürich



Grösste Ausstellung und Auswahl der Schweiz! Bekanntlich am billigsten! Teilzahlung, Garantie und Service! Donnerstag: Abendverkauf!
8036 Zürich, Birmensdorferstr. 20, Tel. 01/39 44 11, 3001 Bern, Effingerstrasse 12, Tel. 031/25 84 25, sowie Genève und Jumbo: Dietlikon und Fribourg

Wir haben für HiFi die besten Namen:

Marantz. JBL. Bose. Ventury. Mark Levinson. DBX. Yamaha. Ohm. Accuphase. SAE. Citation. Phase-Linear. Gale. B & W. Klipsch. Quad. KLH. Altec. Interaudio. AR. Galactron. Electro-Voice. Harman-Kardon. Sherwood. Monitor Audio. Infinity. Thorens. KM. New Acoustic Dimension. Shure. Teac. Pickering. Amcron. Magnat. ESS. Radford. ADC. Sequerra. Ortofon. Sonab. Audio Research. Revox. Transcriptor. McIntosh. Arcus. MA. Advent. Nackamichi. SME.

Wir haben für HiFi den besten Namen.

PANORAMA SOUND

Panoramasound AG, Jungholzstr. 6
8050 Zürich-Oerlikon, Tel. 01 50 43 00
HiFi-Studio Breitenrain
Rodtmattstr. 92, 3014 Bern
Tel. 031 42 10 56

DHFI TESTSCHALLPLATTEN



1. Einführung in die High Fidelity und Stereophonie
2. Hörtest und Meßplatte
3. Lautsprechertest
4. Orchesterinstrumente heute und zur Barockzeit

DM 22.– je Platte

VERLAG G. BRAUN · 75 KARLSRUHE

Dual

Fachgerechte Beratung und Vorführung des Dual HiFi-Programms bei folgenden Dual-Werksvertretungen

Bremen
Rolf Kern, 28 Bremen 41
Sonneberger Str. 18, Tel. 04 21/46 90 91

Dortmund
Hubert Kampschulte, 46 Dortmund
Ernst-Mehlich-Str. 6/II, Tel. 02 31/52 87 87-89

Düsseldorf
H.W. Kleemann, 4044 Kaarst 2
Friedrich-Krupp-Str. 18, Tel. 0 21 01/6 80 51

Frankfurt
Werner Hopf, 6236 Eschborn
Frankfurter Str. 7, Tel. 0 61 96/4 40 95

Freiburg
Wilhelm Michels, 78 Freiburg
Wiesentalstr. 29, Tel. 07 61/4 09 66-67

Hamburg
Georg Himstedt, 2 Norderstedt 1
Oststr. 62, Tel. 040/5 22 10 76

Hannover
Gerhard Bartel, 3 Hannover-Hainholz
Meelbaumstr. 7, Tel. 05 11/67 10 11

Koblenz
Michels KG, 5413 Bendorf
Dr. Otto-Siedlung, Tel. 0 26 22/20 96

Köln
Michels KG, 502 Frechen 1
Max-Planck-Str. 13, Tel. 0 22 34/5 60 56

München
Heinz Seibt, 8034 Germering
Industriestr. 20, Tel. 089/84 20 51-53

Nürnberg
Werner Weidner, 85 Nürnberg
Heideloffstr. 21-23, Tel. 09 11/44 56 51-53

Osnabrück
Walter Diekhöner
4504 Georgsmarienhütte
Raiffeisenstr. 23-25, Tel. 0 54 01/4 02 11

Ravensburg
W. Michels, 798 Ravensburg
Hindenburgstr. 36, Tel. 07 51/39 44-45

Saarbrücken
Hans Hettergott, 66 Saarbrücken
Im Schroten 1a, Tel. 06 81/6 60 26

Stuttgart
H. Braun KG, 7012 Fellbach
Schorndorferstr. 40, Tel. 07 11/58 75 85-86

Niederlande
Rema Electronics B.V., Isarweg 6-8
Amsterdam-Sloterdijk, Tel. 020/11 49 59

Österreich
Othmar Schimek
Willibald-Hauthaler-Str. 23
5020 Salzburg, Tel. 4 65 34-36

Filiale Wien
Othmar Schimek, Siebensterngasse 13
1070 Wien, Tel. 93 93 20

Schweiz
Dewald AG, Seestr. 561
8038 Zürich, Tel. 01/45 13 00

Verkauf nur über den Fachhandel

ELAC

Nachweis eines für Sie günstig gelegenen Fachgeschäftes durch unsere Vertretungen.

BERLIN
Hans Bergner, 1 Berlin 31,
Uhlandstr. 122, Tel. 030/870181

BREMEN
ELECTROACUSTIC GMBH
28 Bremen, Besselstr. 91
Tel. 0421/72004–05

DÜSSELDORF
ELECTROACUSTIC GMBH
4 Düsseldorf-Holthausen,
Karweg 2–10, Tel. 0211/799033–34

FRANKFURT
ELECTROACUSTIC GMBH
6 Frankfurt 70, Launitzstr. 34
Tel. 0611/610841–42

FREIBURG
Kurt Walz, 78 Freiburg,
Rehlingstr. 7, Tel. 0761/70321–22

HAMBURG
Egon Holm, 2 Hamburg 26,
Luisenweg 97, Tel. 040/212071

HANNOVER
Ulrich Otto, 3005 Hemmingen 1,
Max-von-Laue-Str. 7, Tel. 0511/425042

KASSEL
Walter Häusler KG
3501 Berghausen-Fuldabrück 1,
Oderweg 6, Tel. 0561/54073

KIEL
ELECTROACUSTIC GMBH
23 Kiel, Westring 333a,
Tel. 0431/883441–42

KOBLENZ
Hans Krempl, 54 Koblenz-Lützel,
Wiesenweg 7, Tel. 0261/83051

KÖLN
Hermann F. Esser, 5 Köln 1,
Adolf-Fischer-Str. 12–14, Tel. 0221/131201

MANNHEIM
Erwin Ebert, 68 Mannheim-Käfertal,
Reichenbachstr. 21–23, Tel. 0621/735051

MÜNCHEN
Friedrich Krempl, 8034 Germering,
Industriestr. 12, Tel. 089/846071–74

MÜNSTER
Ewald Baumeister, 44 Münster,
Borkstr. 12, Tel. 0251/75014

NÜRNBERG
Dr. Karl Kittler, 85 Nürnberg,
Okenstr. 21, Tel. 0911/42042

RAVENSBURG
Rolf Kressner,
7987 Weingarten, Franz-Beer-Str. 102,
Tel. 0751/43622, 41203

SAARBRÜCKEN
Erwin Ebert, 6604 Güdingen,
Dieselstr., Tel. 0681/872074–75

STUTTGART
Otto Käser, GmbH., 7250 Leonberg 6,
Rosenstr. 53–55, Tel. 07152/27468, 21822

HOLLAND
ELECTROTECHNIEK B. V., Postbus 115,
Duivendrechtsekade 91–94,
Amsterdam, Tel. 003120/351111

LUXEMBURG
ETS. SOGEL S.A., 1. Dernier Sol,
B.P. 1941, Luxembourg, Tel. 00352/484242

ÖSTERREICH
Hans Kolbe GmbH, Mollardgasse 64,
A-1060 Wien, Tel. 0043222/565117

SCHWEIZ
APCO AG, Räffelstr. 25
CH-8045 Zürich, Tel. 00411/358520

Verkauf nur über den Fachhandel

JKG electronic

TV-HiFi-Geräte

JKG electronic
JULIUS KARL GÖRLER GMBH

Postfach 280
8215 Marquartstein
Telefon 0 86 41/20 73 + 20 76
Telex 5/63 314 goerl d

die nachstehenden JKG Handelsvertretungen weisen Ihnen gerne einen in Ihrer Nähe befindlichen JKG Exclusiv-Facheinzelhändler nach:

BERLIN
R. Lange, Aachener Straße 25
1000 Berlin 31, Tel. 030/8 21 60 68
Telex: 184 120

DORTMUND
Tovenrath KG, Elisabethstraße 7
4600 Dortmund, Tel. 0231/52 52 30/64
Telex: 8227 107

DÜSSELDORF
GS electronic, Kölner Straße 154/156
4000 Düsseldorf, Tel. 02 11/78 99 61

FRANKFURT
Paul Vollmers OHG
Taunusstraße 5, 6239 Fischbach
Tel. 0 6195 / 6 16 67-8

HAMBURG
Ernst Wippich, Altstädter Straße 2
2000 Hamburg 1, Tel. 040/33 66 32-33
Telex: 02 163 767

HANNOVER
Klaus von Seydlitz-Kurzbach
Dieterichsstraße 20, 3000 Hannover
Tel. 05 11/32 66 98

MANNHEIM
A+O-Vertrieb, TV-HiFi-OHG
Lindenhofstr. 78, 6800 Mannheim 1
Tel. 06 21/81 85 30

MÜNCHEN
Zeller & Schmid OHG, Maistraße 18
8000 München 2
Tel. 089/53 96 51/52, Telex: 529 396

NÜRNBERG
Walter Krotky GmbH
Leyher Straße 52, 8500 Nürnberg 13
Tel. 09 11/3 26 29, Telex: 622 719

STUTTGART
Tele Electronic E. Theurer
Schlosserstraße 31, 7316 Köngen
Tel. 0 70 24/87 37, Telex: 07-267 252

Verkauf nur über den
JKG Exclusiv-Facheinzelhandel



GRUNDIG

Vorführung der neuesten Modelle. Ausführliche Beratung bei allen GRUNDIG Niederlassungen und Werksvertretungen sowie weiteren 28 Filialen.

GRUNDIG AG
Fürth/Bayern
Kurgartenstraße 37
Telefon 703 8963

Niederlassungen

Bremen
Stuhr, Stuhrbaum 14
Telefon 56 872-79

Dortmund
Oespel, Wulfshofstraße 14
Telefon 65 331

Düsseldorf
Marbacher Straße 114
Telefon 71 30 85

Frankfurt/Main
Kleyerstraße 45
Telefon 73 03 41

Hannover
Laatzen, Karlsruher Straße 4
Telefon 86 20 42

Köln
Widdersdorfer Straße 188a
Telefon 54 3001

Mannheim
Rheintalbahnstraße 47
Telefon 81 7091

München
Werinherstraße 71
Telefon 62 28 - 1

Nürnberg
Beuthener Straße 65
Telefon 4 00 41

Österreich
GRUNDIG MINERVA GMBH
Webgasse 43
A-1060 Wien

Schweiz
GRUNDIG GMBH KLOTEN
Steinackerstraße 28
CH-8302 Kloten

Werksvertretungen

Berlin
Gerhard Bree, Kaiserdamm 80-81
Telefon 3 02 60 31

Hamburg
Weide & Co., Kolumbusstraße 14
Telefon 73 33 11

Freiburg/Breisgau
Karl Manger GmbH, Wöhlerstraße 1-3
(Industriegebiet Nord)
Telefon 07 61/5 40 39

Stuttgart
Hellmut Deiss GmbH
Kronenstraße 34, Telefon 2147-1

Verkauf nur über den Fachhandel

Vorschau 3/77

Musik

Mit der Situation der gegenwärtigen **evangelischen** und **katholischen Kirchenmusik** werden sich Hans-Klaus Jungheinrich bzw. Alfred Beaujean im März-Heft unserer Zeitschrift kritisch auseinandersetzen.
Thomas Rothschild widmet in der Reihe „Liedermacher-Porträt" einen weiteren Beitrag den Pirmasenser „Volkssängern" **Hein und Oss** Kröher.
Über ein Symposium in Graz über „Aspekte des Klavierspiels im 20. Jahrhundert" berichtet Ingo Harden.



Schallplatten

Aus dem umfangreichen Rezensionsteil seien folgende Platten hervorgehoben: die russische Gesamtaufnahme der Rimsky-Korsakow-Oper „Die Mainacht" (DGG) und Gustave Charpentiers „Louise" (CBS), zwei Katalogneuheiten; Soltis „Carmen"-Einspielung (Teldec), die auf hohem interpretatorischen und aufnahmetechnischen Niveau steht; eine etwas mißglückte, aber dennoch interessante Dokumentation historischer Aufnahmen aus dem Bolschoi-Theater Moskau (Ariola-Eurodisc); eine Quadro-Einspielung der Händelschen Feuermusik (EMI Erato). Im Bereich der Kammermusik legen Oleg Kagaan und Swjatoslaw Richter eine gelungene Interpretation der Violinsonaten Nr. 4 a-moll und Nr. 5 F-dur („Frühlingssonate") von Beethoven vor (EMI Electrola). Den Freunden geistlicher Musik bietet Preiser Records Franz Schmidts „Buch mit sieben Siegeln" und Decca Händels „Messias" in englischer Sprache an.

Technik

Im zweiten Teil unseres Berichtes über **UKW-Antennen** werden die verschiedenen Bauformen von der einfachen Behelfsantenne bis zur 14-Elemente-Rotorantenne beschrieben. Ein besonderer Abschnitt befaßt sich auch mit Gemeinschaftsantennen, wobei über optimale Auslegung, Planung und Daten solcher Anlagen berichtet wird. Den Abschluß bildet eine Marktübersicht, in der wir in tabellarischer Form sämtliche derzeit in Deutschland hergestellten und lieferbaren UKW-Antennen vorstellen, soweit uns die betreffenden Hersteller hierüber Unterlagen zugeschickt haben.

Ein weiterer Bericht befaßt sich mit den beiden Empfänger-Verstärkern **8440** und **8425** aus dem Hause **BASF,** die bereits zur Funkausstellung 1975 vorgestellt wurden und jetzt seit einigen Monaten lieferbar sind.



Unser Tonbandgeräte-Fachmann beschäftigt sich mit zwei Cassetten-Recordern, sogenannten „Frontladern" japanischer Herkunft. Es handelt sich um die Modelle **Akai GXC-710D** und **Teac A-400.**



Unsere Lautsprechertests werden ausschließlich aktiven Boxen gewidmet sein: den drei, in Volumen und Preis stark gestaffelten Typen **MFB 545, 544** und **541** von **Philips,** den beiden Modellen **MFB 200** und **100** von **Jamo** und dem **Monitor 5** von **Backes & Müller.** Zu den Philips-Boxen gibt es von **Philips** die Empfänger-Vorverstärker **RH 743** und **RH 762,** die ebenfalls getestet werden. Ein Bericht über die neueste Version der **KM-Anlage** ist ebenfalls vorgesehen.



Inserenten-Verzeichnis

Bildnachweis
Titelbild: Karl Breh, Karlsruhe; S. 125 Virgin Watt, London; S. 138 RSO; S. 151 von oben: DGG; Helmut Heidak, Berlin; DGG/Lauterwasser; Teldec; S. 152 von oben: RCA; EMI Electrola; S. 258 links EMI Electrola. Alle übrigen Fotos sind eigene oder Werkfotos.

FM-Stereo-Tuner

FM 2002

der für europäische Empfangsverhältnisse entwickelte Hochleistungstuner der

Weltspitzenklasse



Enorme Empfangsleistung
Dynamik 140 dB
PIN-Dioden-Eingang
DUAL-GATE-MOS-Feldeffekt-Transistoren
Trennschärfe 90 dB statisch
Empfindlichkeit 0,8 Mikrovolt

Höchste Wiedergabequalität
Klirrfaktor Stereo 0,15 %
Linearer Frequenzgang 30 Hz–15 kHz
Kanaltrennung 40 dB
Kopfhörer-Verstärker, regelbar

Der FM-Stereo-Tuner FM 2002 wird bei weitgehender Ausschaltung des Fließbandes nach dem Qualitätsprinzip der elektronischen Feinwerktechnik hergestellt. Die strikte Einhaltung der propagierten Hochleistungsdaten wird für jeden Tuner FM 2002 garantiert. Alle Einzelheiten enthält die K+H TELEWATT Druckschrift FM 2002.

Bitte senden Sie mir die Informationsschrift FM 2002

Name

PLZ/Ort

Straße

K+H TELEWATT HIGH FIDELITY

KLEIN + HUMMEL · 7302 Ostfildern-Kemnat
Postfach 3102 · Telefon (Stgt) 45 50 26



ESS Deutschland GmbH · Mainzer Straße 50 · 62 Wiesbaden
Telefon: (06121) 3 92 11 und 3 92 12 · Telex: 4 186 666